Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

École doctorale 396 : Économie, organisation, société
Laboratoire SOPHIAPOL

Matthias Glenn

La fabrique du rock français (1955-1982)

Sociologie historique d'une nationalisation culturelle

Thèse présentée et soutenue publiquement le 04/01/2023
en vue de l'obtention du doctorat de Sociologie de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Stéphane Dufoix (Université Paris Nanterre)

Jury * :

Rapporteur·e :	M. Vincent Martigny	Professeur en science politique à l'Université Côte d'Azur
Rapporteur·e :	Mme Cécile Prévost-Thomas	Maîtresse de conférences en sociologie à l'Université Sorbonne Nouvelle, habilitée à diriger des recherches
Membre du jury :	Stéphane Dufoix	Professeur de sociologie à l'Université Paris-Nanterre
Membre du jury :	Mme Stéphanie Molinero	Maîtresse de conférences en sociologie à l'Université Sorbonne Nouvelle
Membre du jury :	Mme Solveig Serre	Directrice de recherche en histoire et en musicologie au CNRS
Membre du jury :	M. Pascal Vallet	Professeur de sociologie à l'Université Paris-Nanterre

Remerciements

La chose est convenue, les doctorants remercient en premier lieu leur(s) directeur(s) de thèse. J'aimerais pourtant donner un caractère « anti-conventionnel » à ce remerciement, et j'imagine qu'au final, n'importe quel doctorant cherche justement à personnaliser la gratitude qu'il veut adresser à son directeur au sein d'un exercice qui induit au contraire une certaine standardisation. Stéphane Dufoix a d'abord été pour moi un professeur, rencontré lors de ma première inscription à Nanterre, en M1. Je l'ai alors sollicité pour la direction de mon premier mémoire car les cours qu'il nous dispensait m'intéressaient beaucoup. Notre collaboration s'est poursuivie pour le mémoire de M2 et enfin, pour le doctorat. Je ne pense vraiment pas que j'aurais pu me lancer dans une thèse avec un autre encadrant, et, à plus forte raison, réussir à la rendre ! Stéphane Dufoix a toujours témoigné de l'intérêt pour mon travail. Son encadrement a été aussi bien pertinent que bienveillant. Enfin, son regard sociologique a constitué une source d'inspiration nécessaire pour que je mène à bien ma recherche. Donc voilà, j'espère qu'en dépit d'un exercice qui invite à une certaine standardisation, j'ai pu mettre un peu de gratitude sincère dans ce remerciement.

Concernant les autres personnes que je me dois de remercier, je serai plus bref, non pas que l'inspiration me manque, mais elles sont nombreuses et, malheureusement, je vais surement en oublier. Si c'est le cas, merci de ne pas m'en tenir rigueur. Nous sommes en 2022, j'ai débuté cette thèse en 2013, et ce large espace temporel m'a donné tant d'occasion de rencontrer des gens qui, d'une façon ou d'une autre, ont contribué à ce résultat. Pour le travail de relecture et les conseils avisés, merci à Gérald Briant, Anne-Claire Collier, Lise Devreux, Pol Gosset, Lola Guyot, Gabriel Segré, Michaël Spanu, Claire Vincent-Mory et à l'ensemble des doctorants de Stéphane Dufoix que j'ai pu rencontrer lors de nos réunions. Je pense particulièrement à Marie-Claire Willems et Adèle Mommeja. Première doctorante – docteure depuis un bon moment maintenant ! – de Stéphane Dufoix que j'ai rencontrée, Marie-Claire Willems m'a permis d'obtenir un contrat doctoral en me préparant à la présentation devant un jury de mon projet de thèse. Autre doctorante de Stéphane Dufoix – aujourd'hui chercheuse au CRNS – Adèle Mommeja est rapidement devenue plus qu'une collègue, une amie. Nos discussions me manquent beaucoup. Merci également à Pierrick Gueguen, Isabelle Métral et Nicolas Serre pour m'avoir aidé dans des exercices de traduction.

Je réserve mes derniers remerciements à trois personnes qui ont été, tout au long de cette thèse, essentielles pour moi.

Je pense d'abord à mon père, Gérard Glenn, qui m'a transmis le goût du rock, qui a également effectué un travail de relecture et qui enfin, a réalisé le dessin qui précédera le sommaire.

Que dire de Jérémie Moualek ? Son statut de « meilleur ami » suffirait si je ne devais pas souligner l'incommensurable aide qu'il m'a apporté pour mener à bien cette thèse. Sans parler de son travail de relecture, de ses commentaires toujours pertinents ou encore, de sa contribution à la réalisation de mes annexes, Jérémie Moualek a surtout réussi à me rassurer lors de mes nombreux doutes et autres remises en question. Si cette thèse ne présente ne serait-ce qu'un dixième de la qualité de ses travaux – il est alors maître de conférences à l'Université d'Evry –, j'en serais ravi.

Enfin, je suis convaincu que cette thèse n'aurait pas pu être déposée sans l'aide de Claire Devreux. Lors de ces derniers jours, je l'ai tant sollicitée que je me demande si elle n'a pas travaillé plus que moi ! Sans elle, j'en serais encore à organiser la bibliographie et les sources. De plus, elle a dû et a pu supporter mon humeur désastreuse ! Je pourrais en dire plus, mais la pudeur m'en empêche.



Sommaire

Introduction… *p.11*

La question de la nationalité dans la recherche sur les musiques populaires contemporaines… *p.14*

Une nationalisation culturelle du rock par des acteurs du secteur culturel… *p.34*

Épistémologie des transferts culturels : de l' « acculturation » aux « circulations transnationales »… *p.40*

Approche constructiviste des identités et des cultures (musicales, nationales, musico-nationales, ethniques…)… *p.56*

Un champ du rock ?... *p.65*

La sociologie historique : réaffirmation d'une dimension historique de la sociologie… *p.69*

Méthodes, terrains et annonce de plan… *p.73*

Chap.1 : Les fondations françaises de l'identité étatsunienne du rock… *p.83*

Du jazz au rock'n'roll : Importations et réappropriations de musiques étatsuniennes… *p.84*

1.1.1 Des « exotismes musicaux » au music-hall… *p.85*
1.1.2 Trajectoires de passeurs du rock : « passionnés » de jazz et professionnels du music-hall… *p.94*
1.1.3 Inscription médiatique du rock dans la « musique noire » étatsunienne… *p.100*

L' « américanité » des musiques étatsuniennes dans un contexte d' « américanisation » et d'antiaméricanismes… *p.113*

1.2.1 « américanisation » et antiaméricanismes… *p.113*
1.2.2 Internationalisation de l'industrie du disque et importation de techniques étatsuniennes… *p.123*
1.2.3 Les *tastemakers* du champ musical : entre américanophilie et antiaméricanisme… *p.128*

Chap.2 : L' « américanité » en jeu dans les réappropriations juvéniles du rock… *p.147*

Les *stars* étatsuniennes : les idoles d'une jeunesse… *p.148*

2.1.1 Rock'n'Western dans le contexte de la Reconstruction… *p.149*
2.1.2 Les *stars* étatsuniennes dans l'identité narrative d'adolescents… *p.159*
2.1.3 L'américanophilie comme prodrome d'une culture jeune ? Des jeunes parmi les jeunes… *p.167*

Les Etats-Unis dans la production et la promotion d'un « rock de France »… *p.178*

2.2.1 L' « Amérique blanche » des « Elvis français »… *p.180*
2.2.2 Le « rock » des acteurs du rock en France... *p.194*
2.2.3 Des « idoles » étatsuniennes et des « copains » français. Les prémices d'une hiérarchisation d'ordre national... *p.200*

Chap.3 : Du « rock anglais » au rock « anglo-saxon »… *p.209*

D'un « rock du Royaume-Uni » au « rock anglais ». Anglicisation du rock britannique… *p.210*

3.1.1 Un « rock du Royaume-Uni », à l'instar d'un « rock de France »... *p.211*
3.1.2 *« Anglicités » : Mersey Beat, British Invasion, Union Jack* et *Swinging London*... *p.217*
3.1.3 Les pierres étatsuniennes du r'n'b britannique... *p.227*

Ping-pong britanno-étatsunien. A l'origine du rock « anglo-saxon »… *p.236*

3.2.1 *Bringing it all back home*. La réponse étatsunienne à la *British Invasion* ... *p.236*
3.2.2 Le folk-rock de Dylan : transfert des valeurs du folk au rock... *p.244*
3.2.3 Les pionniers des *pionnistes* français. Rejet du « rock anglais » et des évolutions esthétiques… *p.252*

Chap.4 : Des créateurs et des faussaires. Malentendus autour de l'authenticité… *p.265*

Le respect de modèles « anglo-saxons » normatifs : la voie/voix de l'authenticité... *p.267*

4.1.1 Anglo-saxonphilie et effets de mode. Mobilisation et mise à distance des modes « anglo-saxonnes »... *p.268*
4.1.2 L'authenticité de l'imitation... *p.281*
4.1.3 L'authenticité par les collaborations... *p.288*

Dévaluation des productions françaises. Effets pervers des emprunts... *p.294*

4.2.1 Les critiques de la copie. Adaptations *versus* originalité... *p.295*
4.2.2 La figure sacrée de l'Artiste et la montée en singularité des rockers... *p.304*
4.2.3 « Rock francisé », simple exercice linguistique de traduction ? Le déplacement des adaptations... *p.315*

Chap.5 : Le « *grand partage* », une partition contextuelle esthétique et éthique (1. Culture Yéyé)... *p.327*

Variétisation et francisation des yéyés... *p.328*

5.1.1 Du « rock » à la « chanson de rythme ». Evolution de la catégorisation des chanteurs yéyés... *p.329*
5.1.2 Les producteurs yéyés face au rock : stratégies commerciales, goûts et effets de réseau... *p.335*
5.1.3 La « francité » des yéyés : relocalisation des productions destinées à la jeunesse... *p.347*

La production yéyé d'une culture jeune : prises de position éthique… *p.363*

5.2.1 Salut les Copains : production et diffusion d'une culture jeune respectable... *p.364*
5.2.2 Une culture jeune encadrée par des professionnels expérimentés du music-hall... *p.376*
5.2.3 Le « copain » *versus* le « camarade » : deux figures antagonistes de la jeunesse... *p.381*

Chap.6 : Le « *grand partage* »… (2. Culture rock)... *p.397*

Yéyés français *versus* rock « anglo-saxon » : une opposition structurée et structurante de la réception... *p.398*

6.1.1 Un public rock à l'ombre des yéyés… *p.399*

6.1.2 …sous les soleils britanno-étatsuniens... *p.405*
6.1.3 L'ascétisme du fan *versus* le « mauvais goût de l'amateur ». Dispositions et stratégies de distinction... *p.414*

La production médiatique d'une culture rock médiatique. Constitution d'un champ du rock sur la base d'homologies structurales internationales... *p.434*

6.2.1 Autonomisation du rock et d'une presse rock... *p.437*
6.2.2 Le rock dans Campus, *L'Humanité* et *Rouge* : 3 cas d'une autonomisation éthique en dehors de médias rock... *p.458*
6.2.3 Diversification et polarisation du champ... *p.465*

Chap.7 : Les frontières culturelles des styles nationalisés... *p.483*

Lecture émanatiste, lecture culturaliste : deux versions d'une nationalisation des styles musicaux... *p.485*

7.1.1 Le référent national comme point nodal des « territoires musicaux »... *p.488*
7.1.2 Des « caractères nationaux ». Lecture nationalisante des espaces de production et de réception... *p.507*
7.1.3 Le rock à l'épreuve d'une culture française. Mise en jeu d'une herméticité des styles nationalisés... *p.514*

« Rock anglo-saxon » *versus* « chanson francophone ». Transétatisation des cultures musico-nationales... *p.529*

7.2.1 Une culture française à l'épreuve du rock. La conception d'une « culture anglo-saxonne » hégémonique... *p.530*
7.2.2 De la « race anglo-saxonne » à la « culture anglo-saxonne » : récits sur les origines britanniques des Etats-Unis... *p.544*
7.2.3 Francisation de musiques francophones étrangères... *p.551*

Chap.8 : Les conditions de possibilité d'une légitimation post-soixante-huitarde du rock français... *p.563*

La production du « rock français ». Éthiques politiques et ethos alternatifs... *p.565*

8.1.1 D'une politisation de l'espace musical à la pratique alternative : l'influence des « marxismes hétérodoxes »... *p.566*
8.1.2 D'une lueur souterraine à un éclairage national. Contribution complémentaire des réseaux alternatifs et des majors... *p.575*
8.1.3 Evolution de la perception de la circulation internationale du rock : d'un schéma « émetteur/récepteur » à une circulation performative triangulaire... *p.594*

Une légitimation plurielle du rock français... *p.602*

8.2.1 D'intérêts corporatistes à la défense du national... *p.603*
8.2.2 La légitimation médiatique du rock français : entre réseau de sociabilité et « patriotisme ordinaire »... *p.611*
8.2.3 Lutter pour/lutter contre. Une légitimation relative et plurielle, déterminée par des effets de champ... *p.618*

Chap.9 : Une francisation plurielle du rock français... *p.647*

Un « rock français » rural et folklorique... *p.648*

9.1.1 « Francité » et ruralité : un rock des campagnes... *p.648*
9.1.2 « Francité » et folklores régionaux... *p.653*
9.1.3 Une « francité » à la croisée du rock et de la *folk music*, entre tradition et modernité... *p.657*

Jeux et enjeux autour de la « francité »... *p.668*

9.2.1 La langue française : droit d'accès au « rock français »... *p.669*
9.2.2 Une « francité » hétéroclite... *p.679*
9.2.3 La fragilité du « rock français »... *p.689*

Conclusion... *p.697*

Bibliographie scientifique… p.701
Sources... *p.731*
Annexes... *p.761*

Introduction

En 1989, Bruno Lion, chargé de mission pour le rock et les variétés par le ministère de la Culture, est invité à l'émission télévisuelle Lunettes Noires Pour Nuits Blanches, animée par Thierry Ardisson :

> Ardisson : Qu'est-ce que t'as déjà fait depuis que t'es Monsieur Rock ?
>
> Lion : Euh, j'ai participé… enfin j'ai emmené le Ministère dans une opération intelligente je trouve, c'était de… une opération qui s'appelait "French Revolution in New York".
>
> Ardisson : À New York !
>
> Lion : Ouais… où t'avais quand même pour la première fois 2.000 New-Yorkais qui ont payé pour voir un spectacle avec rien que des Français.
>
> Ardisson : Ouais, [amusé] oui du rock… oui c'est vrai oui…
>
> Lion : C'est quand même un événement […]
>
> Ardisson : Tu crois que c'est bien nécessaire que… que l'État s'occupe du rock'n'roll ?
>
> Lion : Quand il s'agit d'artistique purement et simplement, je dis tout net, on n'est pas en URSS, non ce n'est pas le boulot de l'État. Quand il s'agit de savoir comment ça s'organise, qui fait quoi, comment on se débrouille pour aller jouer à l'étranger, ou comment… comment on travaille, quelle est la législation, oui, l'État a quelque chose à faire […]
>
> Ardisson : Et le rock français, ça existe pour toi ?
>
> Lion : Ah oui, ah oui.
>
> Ardisson : Mais enfin, le rock français, c'est un peu comme si y avait… on parle de la gastronomie américaine quoi ! C'est un peu antinomique quand même, non ?
>
> Lion : Non non mais… [amusé] que les choses soient claires entre nous. Le rock, c'est pas un truc français au départ, hein ?
>
> Ardisson : Ouais, explique-moi !
>
> Lion : Pas de panique ! L'opéra, c'est resté un truc strictement italien pendant deux siècles et après ça, c'est devenu un art européen. Non, je crois que… bon le rock c'est un truc qui est anglo-saxon et urbain, ok, y a pas de problème. Maintenant, ça empêche pas qu'il y est une culture rock qui déteigne en France[1].

En premier lieu, cet échange permet d'aborder la question d'une politique du rock en France, mise en place à partir de 1982 avec la création au sein de la Direction de la Musique et de la Danse (DMD) d'une Division de l'Action Musicale chargée du « jazz, des musiques improvisées, du rock et des variétés »[2]. Il a déjà été démontré que l'intérêt porté par le

[1] « Bruno Lion à propos de sa mission », Lunettes noires pour nuits blanches, Antenne 2, 9 septembre 1989, disponible sur le site de l'INA : https://www.ina.fr/video/I07241524/bruno-lion-a-propos-de-sa-mission-video.html

[2] La création des Zéniths peut être également mentionnée. Si au premier abord, ces salles de concerts ne semblent pas exclusivement consacrées à la musique rock, François Mitterrand parle dans sa *Lettre à tous les Français,* publiée en 1988, de la création de « *deux Zénith pour le rock* ». Cité in Martigny (Vincent), *Le*

ministère Lang à la musique rock témoigne du passage d'un paradigme de la « démocratisation de la culture », qui orientait jusqu'alors les politiques culturelles de la V^e^ République, à celui de « démocratie culturelle »[3]. Dans le premier cas, il s'agissait de rendre accessible au plus grand nombre les œuvres d'une culture (conçue comme) légitime ; dans le second, de promouvoir une diversité culturelle, notamment en prenant en compte des styles artistiques jusqu'alors dénigrés[4]. Comme le résume la sociologue Anne-Marie Gourdon, est alors substitué au précepte de la « Culture pour tous » celui de « cultures de Tous[5] ».

La prise en compte du rock par le ministère de la Culture a également été encouragée par l'impact économique et social de cette musique qui, au regard d'enquêtes publiées à partir de 1973, est la plus écoutée des 15-24 ans[6]. D'ailleurs, dans un communiqué de presse du 17 décembre 1984 visant à présenter la politique qu'il mènera, le ministère précise : « *Au-delà des goûts et des passions de chacun, force est de constater l'emprise du phénomène rock sur notre environnement musical quotidien et sur la jeunesse*[7]. » Le ministère fait par ailleurs savoir qu'une politique du rock permettrait de faciliter l'intégration sociale d'une jeunesse marginale[8].

Si une politique du rock a donc déjà été étudiée par le prisme d'une redéfinition étatique

---

nationalisme culturel français. Récit national et usages politiques de la culture en France (1981-1995), Thèse de doctorat en science politique sous la direction d'Astrid von Busekist, IEP de Paris, 2012, p.415.

[3] Voir notamment la contribution du politologue Philippe Teillet qui propose justement d'illustrer l'ensemble de la politique culturelle menée sous les deux mandats de François Mitterrand par l'exemple d'une politique du rock. Teillet (Philippe), « Une politique culturelle du rock ? », in Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., *Rock : de l'histoire au mythe,* Paris, Anthropos, 1991, p.217-246. Voir aussi Lucas (Jean-Michel), *Rock et politique culturelle: L'exemple de Rennes, 1976-1983*, Paris, Ministère de la culture, 1983 ; Teillet (Philippe), « Sur une transgression : la naissance de la politique du rock », *L'Aquarium*, n°11/12, 1993, p.73-85 ; Teillet (Philippe), « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" », in Poirrier (Philippe), dir., *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Fondation des sciences de l'homme, 2002 ; Gourdon (Anne-Marie), « Le rock en France : Dix ans de politique culturelle (1981-1991) », in Gourdon (Anne-Marie), dir., *Le rock, aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS Editions, 1994, p.141-150 ; Santerre (Lise), « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », in Bellavance (Guy), dir., *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?: deux logiques d'action publique*, Sainte-Foy, Editions de l'IQRC, 2000 ; Donnat (Olivier), « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », in Bellavance (Guy), dir., *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?*, *op.cit*, p.35 ; Teillet (Philippe), « Publics et politiques des musiques actuelles », in Donnat (Olivier) et Tolila (Paul), dir., *Le(s) public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010, p.155-180 ; Guibert (Gérôme), « Les musiques populaires : commerce, loisir, underground ou tiers-secteur ? », *Cahiers de Psychologie Politique*, n°7, juin 2005 ; Teillet (Philippe), « Politiques culturelles et musiques populaires/actuelles/amplifiées », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.59-71 ; Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.175 et p.237.

[4] Romainville (Céline), « Démocratie culturelle et démocratisation de la culture », *Repères : revue de l'observatoire des politiques culturelles*, n°4-5, juin 2014, p.5-26.

[5] Gourdon (Anne-Marie), « Le rock en France », *op.cit*, p.142.

[6] Comme le souligne Philippe Teillet, deux enquêtes menées sur les pratiques culturelles des Français ont été déterminantes dans le repérage du rock par l'Etat. La première a été menée en 1973 par le Service des Etudes et Recherches du Ministère des Affaires Culturelles ; l'autre, menée en 1981 par le Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la Culture. Teillet (Philippe), « Une politique culturelle du rock ? », *op.cit*, p.224.

[7] Cité in Teillet (Philippe), « Une politique culturelle du rock ? », *op.cit*, p.224.

[8] Gourdon (Anne-Marie), « Le rock en France », *op.cit*, p.147-148.

de la culture, ou expliquée par le succès que cette musique rencontre auprès des jeunes, les travaux mentionnés n'ont pas interrogé la question d'une politique culturelle française en faveur d'un genre musical d'origine étatsunienne. En effet, la prise en compte du rock par un ministère dont la vocation est de promouvoir la culture française et qui entend la défendre contre la menace (supposée) d'une culture étatsunienne standardisante[9] est loin d'aller de soi. Bien entendu, comme en témoigne l'événement « French Revolution in New York » organisé par Bruno Lion, il s'agit de soutenir les rockers français, notamment en encourageant leur exportation à l'international. Cette politique s'inscrit alors plus largement dans une « *valorisation systématique de la culture et des artistes nationaux, en France comme à l'étranger, à travers une politique de rayonnement culturel*[10] ». Mais le propos de Lion montre autre chose : l'investissement d'acteurs étatiques dans un genre musical d'origine étrangère n'a été possible qu'à partir du moment où cette origine a été en quelque sorte relayée au second plan. En effet, par son analogie avec l'opéra resté « *strictement* » italien pendant deux siècles, Lion laisse entendre que le rock n'est plus « strictement » une musique étatsunienne et qu'il existe désormais un rock français.

Dans cet extrait d'interview, la question de l'existence du rock français semble moins concerner l'existence de productions françaises de rock (ou de rockers français) que la compatibilité entre rock et « francité[11] ». Il est en effet peu probable qu'en témoignant sa réserve quant à l'existence du rock français, Ardisson nie l'existence d'un rock produit en France et joué par des rockers français. Par sa comparaison avec la « *gastronomie américaine* », Ardisson cherche plutôt à signifier que le rock français constitue un oxymore, au sens où le rock serait antinomique à la « francité », car trop spécifiquement étatsunien. Dans la réponse de Lion, le lien entre « francité » et rock reste vague – il évoque « *une culture rock qui [déteint] en France* » d'une telle façon que l'on peut se demander s'il ne cherche pas plutôt à parler d'une culture française qui empreigne le rock produit en France –, mais en s'opposant au point de vue d'Ardisson, il laisse entendre qu'il existerait un rock spécifiquement français. Dès lors, je distinguerai mon usage du rock français (sans guillemet), que je limite à l'existence d'un rock produit en France, du « rock français » employé par des acteurs dès la fin des années 60 pour désigner *a minima* un rock qui exprimerait une « francité ».

---

[9] A ce sujet, voir Urfalino (Philippe), « De l'anti-impéralisme américain à la dissolution de la politique culturelle », *Revue Française de Science Politique*, vol.43, n°5, octobre 1993, p.823-849 ; Polo (Jean-François), « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », *Politix*, vol.16, n°61, 2003, p.123-149 ; Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français, op.cit,* chap.10, « Vers un anti-américanisme culturel d'Etat ? La Gauche et "l'adversaire américain", 1979-1983 », p.483-539.

[10] *Ibid*, p.184.

[11] J'expliquerai plus loin l'emploi des guillemets.

L'échange entre Ardisson et Lion invite enfin à interroger plus largement l'apposition d'un qualificatif national à une catégorie artistique. Nous verrons plus loin si la production de rock peut être pensée en termes de « champ », mais je peux déjà souligner que des travaux consacrés aux champs artistiques révèlent des similitudes avec ce qui vient d'être abordé[12]. D'abord, on y retrouve l'idée d'un qualificatif national apposé à une catégorie artistique (littérature française, peinture hollandaise, etc.), qui n'indique pas (seulement) une localité des productions, pas (toujours) la nationalité des artistes[13] mais (aussi) l'idée d'un art spécifiquement national. Ces syntagmes témoignent alors d'une représentation nationalisante des disciplines artistiques, ou, pour élargir à d'autres échelles que la nation, de leur territorialisation, c'est-à-dire de l'inscription de ces disciplines dans des territoires, ce qui suppose une imbrication entre un espace géographique et l'identité culturelle d'une population[14]. Ensuite, les travaux en question apportent une dimension processuelle à ces syntagmes. Par exemple, Gisèle Sapiro recourt à la notion de nationalisation pour penser un processus de différenciation et d'autonomisation des champs nationaux de production depuis le début du XIX^e^[15]. Or, l'idée d'une évolution est bien en jeu avec la reconnaissance d'un « rock français ». Dans les propos de Lion, elle se manifeste par l'analogie avec l'opéra. Mais il suffit également, pour se convaincre d'une dimension processuelle, de souligner que les premiers commentaires français sur le rock le concevaient comme une spécificité exclusivement étatsunienne, résolument antagoniste à la « francité ».

Cette thèse entend alors interroger la question de la nationalité dans les discours sur les musiques populaires contemporaines

La question de la nationalité dans la recherche sur les musiques populaires contemporaines

La sociologie, qui plus est française, s'est intéressée relativement tard à la musique,

[12] Bourdieu (Pierre), « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques, Limites d'un champ et frontières politiques », *Etudes de lettres*, vol.3, 1985 ; Casanova (Pascale), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999 ; Casanova (Pascale), dir., *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011 ; Fulcher (Jane F.), *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France (1914-1940)*, New York, Oxford University Press, 2005.

[13] En effet, comme le note Gisèle Sapiro, « *même les instances étatiques vouées à la protection et au rayonnement de la culture nationale ont fini par reconnaître que la "littérature française" n'était pas forcément produite par des écrivains de nationalité française* ». Sapiro (Gisèle), « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°200, 2013/5, p.79-80.

[14] Si la thèse portera essentiellement sur des représentations nationalisantes du rock, nous verrons que l'idée d'une territorialisation musicale permet de penser d'autres échelles, tout aussi pertinentes. Pour citer un seul exemple, le rock produit au début des années 60 à Liverpool est pensé, par des commentateurs français ou britanniques, comme spécifiquement liverpuldien. De plus, ce rock liverpuldien est surnommé « Mersey Beat », en référence à la rivière Mersey, ce qui indique bien une dimension territoriale.

[15] *Ibid*, p.74.

délaissant ce domaine d'étude à l'histoire (et plus particulièrement, à l'histoire de l'art), à la philosophie et la musicologie[16]. Pourtant, des premières formulations théoriques d'une sociologie de la musique apparaissent dès la fin du 19e siècle, notamment avec les travaux de Georg Simmel, puis, à partir des années 20, avec ceux d'Alfred Schütz et Max Weber[17]. A l'exception du sociologue durkheimien Maurice Halwbachs qui a publié en 1939 un article consacré à « la mémoire collective chez les musiciens[18] », la musique a donc d'abord été saisie par une sociologie compréhensive ou phénoménologique. Ces travaux adoptent alors une approche relationnelle de la pratique musicale, en mettant aussi bien l'accent sur les rapports que les musiciens entretiennent avec les techniques, qu'aux relations entre les musiciens et les professionnels « périphériques » de la musique[19]. Il peut être intéressant d'ajouter que les travaux du philosophe – néanmoins influencé par la sociologie durkheimienne – Charles Lalo se démarquent de ces premières sociologies de la musique en ceci qu'ils proposent un programme d'esthétique sociologique qui se caractérise par le déchiffrement des œuvres et des contenus musicaux[20].

Par la suite, et ce, jusqu'aux années 70-80, la question musicale a été abandonnée par la sociologie, à l'exception des travaux issus de l'école de Francfort. Comme le note Pierre-Michel Menger, Theodor Adorno s'est alors attaché à « *dépasser l'opposition entre une analyse esthétique et technique des particularités de chaque œuvre et une interprétation sociologique qui déchiffrerait les œuvres musicales comme des documents et des exemples de tendances et de structures sociales générales […]* [21] ». Mais les travaux issus de l'école de Francfort se caractérisent aussi par la mise en jeu d'une dichotomie entre les musiques dites « savantes » et les musiques dites « populaires ». Si ces deux catégories sont polysémiques, elles recouvrent un sens particulier chez Adorno. Alors qu'il voit dans la musique savante contemporaine un progrès pour l'humanité, Adorno se montre très critique envers les musiques populaires qu'il définit comme un outil d'aliénation des masses par les classes

---

[16] Green (Anne-Marie), « Avant-Propos », in Green (Anne-Marie), dir., *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.9.

[17] Simmel (Georg), « Psychologische und ethnologische Studien über Musik », in Simmel (Georg), *Das Wesen der Materie nach Kants Physischer Monadologie. Abhandlungen 1882-1884. Rezensionen 1883-1901*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1882 ; Weber (Max), *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Editions Métailié, 2016, [Müchen, 1921] ; Schütz (Alfred), *Ecrits sur la musique*, *1924-1955*, Paris, MF, 2007.

[18] Halwbachs (Maurice), « La mémoire collective chez les musiciens », in Halwbachs (Maurice), *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, [1939], p.19-50.

[19] A ce sujet, voir Pedler (Emmanuel), « Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musiciennes », *L'Année sociologique*, vol.60, 2010/2, p.305-330.

[20] Lalo (Charles), *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Félix Alcan, 1908 ;

[21] Menger précise néanmoins que les homologies d'Adorno peuvent apparaitre comme des « *interprétations mécanistes sas portée réelle* » , il présente alors dans son article les limites du programme d'une sociologie de la musique chez Adorno. Menger (Pierre-Michel), « Y a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà », *L'Année sociologique*, vol.60, 2010/2, p.334.

dominantes[22]. Ses écrits sur les musiques populaires s'inscrivent plus généralement dans une critique de la culture de masse et des industries culturelles (*Kulturindustrie*)[23].

Bien qu'elle soit nuancée ou remise en cause à partir des années 70, cette lecture marxiste inspirera de nombreux discours théoriques sur les musiques populaires, et notamment sur le rock. Par exemple, dans un article publié en 1982, le sociologue français David Buxton reprend à son compte l'une des idées centrales du dispositif théorique d'Adorno et d'Herbet Marcuse, à savoir que si des formes culturelles peuvent apparaitre comme une critique négative du capitalisme, leur commercialisation neutralise ce caractère critique, supposé à tort libérateur[24]. Comme le note Larry Portis à propos des analyses issues de l'école de Francfort, « *de telles productions culturelles ne sont donc aucunement censurées, à condition de rester des articles de consommation et de contribuer ainsi au fétichisme généralisé de la marchandise qui est l'antithèse de la libération culturelle*[25] ». Buxton montre alors que les valeurs contre-culturelles, voire anti-capitalistes, que le rock a pu véhiculer – à la fin des années 60, le rock constitue en effet pour des théoriciens de la contre-culture une force culturelle révolutionnaire – servent à une des stratégies centrales du capitalisme au 20e siècle en ceci qu'elles ont permis d'accroitre la valeur d'usage du disque – bien au-delà de sa valeur d'usage fonctionnelle – ce qui expliquerait le succès commercial de ce dernier[26].

Bien qu'ils ne relèvent pas véritablement d'une sociologie de la musique, des travaux français et britanniques se sont intéressés dans les années 50-60 à la musique en travaillant sur les cultures juvéniles. Outre les articles du sociologue Edgar Morin, publiés dans *Le Monde* au début des années 60, qui témoignent d'une première tentative de compréhension d'un goût pour les musiques populaires sans y voir la manifestation d'une aliénation[27], on peut citer l'ouvrage collectif *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, publié en 1967[28]. Par la

---

[22] Kosmicki (Guillaume), *Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?*, Conférence donnée pour la Cité de la musique dans le cadre des « Leçons magistrales », le 28 novembre 2006, [en ligne], p.3.

[23] Adorno (Theodor W.), *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Editions Allia, 2001, [1938] ; Adorno (Theodor W.), « Sur la musique populaire », in Adorno (Theodor W.), *Current of music : éléments pour une théorie de la radio*, Paris, Québec, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Presses de l'Université Laval, 2010, [1941] ; Adorno (Theodor W.) et Horkheimer (Max), *Kulturindustrie : raison et mystification des masses*, Paris, Editions Allia, 2012, [1947].

[24] Adorno (Theodor W.), *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, Mésigny, Editions Contrechamps, 1994, [1962] ; Marcuse (Herbert), *One-Dimensionnal Man : Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press, 1964.

[25] Portis (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la société*, n°126, 1997, p.71.

[26] Buxton (David), « Le rock, le "star-system" et la montée de la société de consommation », *L'Homme et la société*, n°65-66, 1982, p.151-178.

[27] Morin (Edgar), « Une nouvelle classe d'âge », *Le Monde*, 6 juillet 1963 ; Morin (Edgar), « Le "yé-yé" », *Le Monde*, 8 juillet 1963. Voir aussi Morin (Edgar), « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n°6, 1965, p.1-9

[28] Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967.

suite, des recherches britanniques relevant des *cultural studies* se saisissent des musiques populaires sans chercher, *a contrario* de l'Ecole de Francfort, à y jeter un discrédit[29]. En mettant l'accent sur des phénomènes de « résistance », ces travaux mettent en lumière un consommateur culturel qui, loin d'apparaître comme un récepteur passif aliéné, est également producteur de culture[30]. Les résultats des *cultural studies* comportent en revanche deux limites. D'abord, pour le sociologue Dan Laughey, les *cultural studies* ont tendance à mettre l'accent sur le spectaculaire et les comportements déviants, et ainsi, à négliger les publics ordinaires[31]. Ensuite, si les *cultural studies* évitent les écueils d'une définition adornienne des musiques populaires – et plus largement de la culture populaire –, le fait que leurs études reposent essentiellement sur les classes populaires induisent une nouvelle définition problématique de ces musiques.

Dans les années 70 en France, la musique est également saisie au sein d'une sociologie de la culture orientée vers les publics, notamment dans les travaux de Pierre Bourdieu. Dans *La Distinction*, les préférences musicales sont expliquées par l'origine et la position sociale des agents. De façon très schématique, les musiques savantes sont associées aux classes dominantes, les musiques populaires aux classes populaires et certains styles, à l'instar de la chanson française à texte, aux classes moyennes[32].

Jusqu'aux années 80, qu'il s'agisse des *cultural studies* ou d'une sociologie française de la culture, les travaux ne portent donc qu'un intérêt périphérique à la musique. Les musiques populaires (et plus particulièrement le rock) commencent à être pris comme objet d'étude à part entière avec les travaux du sociologue britannique Simon Frith. Comme le note la sociologue Laure Ferrand, son ouvrage *The sociology of Rock*, publié en 1978[33], constitue un dépassement des *cultural studies*, à plus d'un titre :

---

[29] Pour autant, selon les auteurs, les lectures se sont pas toujours exempts d'une distinction de type légitime/illégitime ou authentique/inauthentique. Par exemple, Richard Hoggart qualifie l'écoute du rock étatsunien par des jeunes de la classe ouvrière britannique de « régressive ». Hoggart (Richard), *La culture du pauvre*, Paris, Editions de Minuit, 1970, [Londres, 1957], p.302. Comme le souligne Dick Hebdige à propos du travail de Raymond Williams qui distingue le jazz, en tant que « *forme musicale authentique* », du « *dernier tube de variétés* », « *pendant les premières années de leur développement […] les cultural studies occupaient une position incommode, à cheval entre ces deux définitions – la culture comme norme d'excellence et la culture comme "intégralité d'un mode de vie" –, sans être capable de décider quelle était la ligne de recherche la plus fructueuse* ». Hebdige (Dick), *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Éditions La Découverte, 2008 [Londres, 1979], p.10-11.

[30] Voir par exemple, Willis (Paul), *Pop Music and Youth Groups*, Thèse de doctorat, Université de Birmingham, 1972 ; Cohen (Stanley), *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of The Mods and Rockers*, Londres, MacGibbon and Kee, 1972 ; Hall (Stuart) et Jefferson (Tony), dir., *Resistance through rituals : youth subcultures in post-war Britain*, London, Hutchinson, 1976 ; Hebdige (Dick), *Sous-culture, op.cit*.

[31] Laughey (Dan), « A la recherche des publics de la musique britannique : sous cultures, pratiques quotidiennes et médiation », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo*, *op.cit*, p.209.

[32] Bourdieu (Pierre), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

[33] Frith (Simon), *The Sociology of Rock*, Londres, Constable, 1978.

> Dans cet ouvrage, il s'intéresse aux significations du rock, à ses mécanismes sociaux et économiques, et à sa consommation. Il émet une proposition dépassant celle des auteurs des *Cultural Studies* : au lieu de considérer la musique comme symbole, il propose de la considérer comme une activité ; au lieu de faire de la musique un objet central du loisir, il propose de considérer le rock comme un accompagnateur du quotidien. Il dépasse deux théories : celle de l'adolescence considérant de manière globale les besoins des adolescents, et celle des subcultures définissant la musique comme un symbole intégré à un style[34].

De plus, Frith n'associe pas systématiquement le qualificatif « populaire » aux classes populaires, comme cela pouvait être le cas avec les *cultural studies* ou la sociologie bourdieusienne. Il tente au contraire d'éclairer différents types de consommation du rock en fonction de l'origine sociale des publics en question et des capitaux dont ils disposent. Frith montre par exemple que la consommation du rock par les jeunes issus des classes moyennes est partie liée aux valeurs scolaires qu'ils ont intériorisées : s'orientant plutôt vers un rock *underground*, ces jeunes s'intéressent aux paroles et construisent des valeurs esthétiques du rock[35]. Chez les jeunes issus des classes ouvrières, le rock est surtout apprécié pour sa dimension récréative (musique pour danser)[36].

Dans la continuité des travaux de Frith se développent les *popular music studies*[37]. Les études en question reprennent les analyses de l'école de Francfort en montrant notamment l'insertion des musiques populaires dans une organisation capitaliste mais elles s'appuient sur les avancés des *cultural studies* pour échapper à une lecture en termes d'aliénation[38]. De plus, à l'instar de Frith, plutôt que d'associer les musiques populaires aux classes populaires, elles s'attachent à montrer l'investissement musical par des groupes sociaux spécifiques.

Conjointement aux *popular music studies*, une sociologie des musiques populaires (essentiellement du rock) apparait en France, mais elle se développe beaucoup moins

---

[34] Ferrand (Laure), « Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien », *Sociétés*, n°117, 2012/3, p.41.
[35] Frith (Simon), *The Sociology of Rock*, *op.cit*.
[36] *Ibid*.
[37] Frith (Simon), *Sound Effects : Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, Londres, Pantheon, 1978 ; Russell (Dave), *Popular Music in England, 1840-1914 : A Social History*, Manchester, Manchester University Press, 1987 ; Harker (Dave), *Fakesong : The Manufacture of British Folksong 1700 to the Present Day*, Milton Keynes, Open University Press, 1985 ; Bratton (J.S), dir., *Music Hall : Performance & Style*, Milton Keynes, Open University Press, 1986 ; Bailey (Peter), *Music Hall : The Business of Pleasure*, Milton Keynes, Open University Press, 1986 ; Hebdige (Dick), *Cut'n'Mix : Culture, Identity and Carribbean Music*, Londres, Methuen, 1987 ; Redhead (Steve), *The End-of-the-Century Party : Youth and Pop Towards 2000*, Manchester, Manchester University Press, 1990.
[38] Une lecture marxiste de la musique n'engage pas nécessairement l'idée qu'elle remplirait exclusivement une fonction idéologique – c'est-à-dire le voile qui masque et légitime des rapports sociaux hiérarchisés. Il peut s'agir d'analyses qui s'inspirent alors de l'idée que l'infrastructure économique détermine les superstructures, par exemple, lorsque que Portis souligne que « *l'évolution de la musique populaire a été à la fois une expression […] et une réponse* » au passage des sociétés féodales aux sociétés capitalistes. Portis résume alors très bien ce que pourrait être une lecture marxiste des musiques populaires qui échapperait à l'idée d'un consommateur aliéné : « *S'il est logique que les changements culturels se calquent sur la formation des relations sociales capitalistes […] la créativité musicale découle d'un processus complexe de mélange de dissonance culturelle, de résistance et d'adaptation.* » Portis (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste », art.cit, p.69 et p.72.

rapidement qu'au Royaume-Uni. En 2004, établissant un état des lieux de la recherche sur les « musiques actuelles » en France, Philippe Le Guern note « *la relative rareté des travaux publiés dans les revues identifiées ainsi que le nombre réduit de thèses, en comparaison avec les autres domaines de la culture*[39] ». Si depuis, la recherche s'est développée plus rapidement en même temps qu'elle s'est diversifiée[40], ce champ d'étude reste encore en chantier.

Il convient d'abord de discuter de l'opposition « musiques populaires »/« musiques savantes » qui structure encore aujourd'hui les recherches sur la musique. Pourtant, de nombreux travaux ont souligné la difficulté, voire l'impossibilité, de saisir scientifiquement la frontière entre ces deux catégories musicales. Tout d'abord, comme le note Larry Portis, les musiques populaires renvoient à « *l'image d'une forme de divertissement musical non "sérieux", c'est-à-dire primaire dans sa construction et dans la nature des sentiments exprimés*[41] ». Or, comme le note le musicologue Guillaume Kosmicki, il semble aujourd'hui évident que les musiques populaires possèdent « *parfois un pouvoir d'expression et un potentiel de sens extrêmement développées, bien plus que celui de nombreuses œuvres dites "savantes"*[42] ». De plus, définir les musiques populaires et les musiques savantes à partir de leur forme musicale supposent que les unes sont hermétiques aux autres. Or, pour se convaincre au contraire de leur perméabilité, il suffit d'invoquer le rock progressif qui se caractérise par des emprunts à la musique classique.

Un autre sens est généralement apporté à la dichotomie musiques savantes/musiques populaires : alors que les premières se transmettraient par écrit, les secondes seraient fondamentalement orales. Comme Kosmicki le précise, cette acception renvoie à une réalité jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle, mais elle est depuis erronée, notamment parce qu'avec l'avènement du disque, les œuvres des musiques savantes ne sont pas nécessairement transmises par écrit[43]. Kosmicki mentionne également certains styles relevant des musiques savantes qui, dans les années 50-60, se caractérisent par une part d'improvisation. Dans le sens inverse, un marché de la partition se développe à partir du XIX^{e} siècle autour de genres populaires (opérette, musiques de danse, chansons de café-concerts). Plus récemment, les tablatures diffusées dans les années 60 par la presse musicale et disponibles aujourd'hui sur internet constituent une méthode de transcription et de transmission écrite

[39] Le Guern (Philippe), « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux*, n°141-142, 2007/2-3, p.17.
[40] Il faut mentionner la revue *Volume !*, consacrée aux « musiques populaires » qui apparait en 2001. Au-delà des musiques populaires, 12 numéros de revue scientifiques relevant des sciences humaines sont consacrés entre 1998 et 2008 à musique. Prévost-Thomas (Cécile), « Note de synthèse bibliographique : Les nouvelles perspectives en sociologie de la musique », *L'Année sociologique*, vol.60, 2010/2, p.403-404.
[41] Portis (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste », art.cit, p.71.
[42] Kosmicki (Guillaume), *Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?*, Conférence donnée pour la Cité de la musique dans le cadre des « Leçons magistrales », le 28 novembre 2006, [en ligne].
[43] *Ibid*.

Dès le XIX^e^ siècle, une différenciation est opérée entre la « musique d'en haut » et la « musique d'en bas »[44]. Il existerait donc une musique pour les élites et une musique pour les classes populaires. Là encore, Kosmicki souligne que si cette différenciation peut avoir du sens jusqu'au XVIII^e^, elle devient inefficiente dès le siècle suivant. L'historien et musicologue Philippe Gumplowicz mentionne par exemple les ensembles musicaux (fanfares, harmonies, chorales) qui diffusent de la musique savante auprès d'un public populaire[45]. De plus, comme il en a été fait mention plus haut, des travaux relevant des *popular music studies* ont montré que le rock pouvait transcender les classes sociales. Plus généralement, Larry Portis s'oppose à l'idée que le goût pour les musiques populaires constitue un goût de classe :

> Cette conception de la formation du goût musical déterminée par la classe sociale représente-t-elle encore une réalité? Il semble qu'aujourd'hui cette dichotomie élitaire-populaire soit dépassée. Les produits de l'industrie musicale populaire sont écoutés dans tous les secteurs de la société et dans toutes les classes sociales. Les styles spécifiques de musique populaire, jazz, calypso, rock ou reggae pour ne mentionner que quelques-unes d'entre eux, n'attirent pas, dans sa majorité, des classes sociales particulières[46].

Enfin, il reste à discuter du sens qu'Adorno a attribué aux musiques populaires, à savoir un produit des industries culturelles destiné à un public de masse. Plus récemment, on peut retrouver cette définition chez la musicologue Catherine Rudent : « *[…] la recherche volontaire et consciente d'un public aussi large que possible […]*[47] » A condition de ne pas engager une évaluation qualitative comme pouvait le faire Adorno, cette définition paraît au premier abord pertinente. Pourtant, si l'on définit les musiques populaires en référence à la culture de masse, *quid* des musiques savantes qui n'en sont pas moins des produits d'industries culturelles, même si leur marché est moins important – quoi qu'encore, comme le note Simon Frith, les ventes de nombreux disques de musiques populaires sont risibles en comparaisons des ventes des « tubes » de la musique classique[48] – ? De plus, si les musiques populaires se définissent comme un produit industriel destiné à un public de masse, comment classer les musiques dites *underground* ou alternatives qui, stylistiquement parlant, se rapprochent des musiques populaires (le *rock underground* par exemple), mais sont produites par de petits labels indépendants ?

Face aux apories de la catégorie « musiques populaires », des chercheurs ont pu recourir à celle de « musiques actuelles », à l'instar de Philippe Le Guern qui en propose un état des

---

[44] *Ibid*.
[45] Gumplowicz (Philippe), *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France, harmonie, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987.
[46] Portis (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste », art.cit, p.71.
[47] Rudent (Catherine), « Avant-propos », *Musurgia*, vol.9/2, 2002, p.3.
[48] Frith (Simon), « Popular Culture », in Payne (Michael) et Rae Barbera (Jessica), dir., *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p.553.

lieux en 2004. Il s'agit d'une catégorie institutionnelle instituée à la fin des années 90 par le ministère de la Culture. Quelques années après sa communication, Le Guern se montre plus réservé quant à une catégorie qui réunit des styles extrêmement divers, au nom du seul fait qu'ils sont investis par les politiques culturelles[49]. Si l'on peut douter que l'hétérogénéité stylistique des « musiques actuelles » pose un véritable obstacle puisque l'hétérogénéité est inhérente à toute catégorie « chapeau »[50], il reste le problème de la réappropriation d'une catégorie issue des politiques culturelles, qui trahit leurs enjeux propres[51]. De plus, la catégorie est plus ou pertinente selon le terrain d'étude. En effet, dans la mesure où elle est relative à l'intervention étatique dans le secteur musical français à partir des années 80, elle ne peut être utilisée pour rendre compte des musiques populaires dans les années 50, 60 et 70 ou des musiques populaires dans d'autres pays ?

L'historien Marc Touché a proposé au début des années 90 une catégorie d'analyse intéressante, celle de « musiques amplifiées[52] ». Il s'agit alors de mettre l'accent sur l'utilisation de l'électricité qui a profondément bouleversé l'organisation de la production et de la réception de la musique, en soulevant des enjeux aussi bien sociaux, économiques, politiques que symboliques. Si cette catégorie est à bien des égards heuristique – elle permet par exemple de dépasser les frontières socialement instituées entre les genres en soulignant que ces derniers sont liés par un contexte historique et technique –, elle n'en comporte pas moins certaines limites. D'abord, l'électricité ne se retrouve pas nécessairement en amont du processus de création musicale. En effet, l'existence d'une chanson peu précéder son électrification. Ensuite, c'est paradoxalement un des avantages des « musiques amplifiées » qui peut constituer une limite. En tant que catégorie historicisée, elles instaurent une coupure entre un avant et un après. Or, s'il est vrai que l'arrivée de l'électricité marque une certaine rupture dans l'histoire de la musique, on ne saurait oublier que certains styles à l'instar du blues électrique de Chicago dans les années 30 reprennent des structures rythmiques et des motifs mélodiques issus du blues rural non amplifié. Autrement dit, les « musiques amplifiées » ont tendance à cloisonner des styles, non plus esthétiquement parlant, mais temporellement. Or, parce qu'une partie de la thèse s'intéressera aux sources du rock dont certaines ne peuvent être qualifiées d'amplifiées, ainsi qu'au lien que des acteurs du rock

[49] Le Guern (Philippe), « En arrière la musique ! », art.cit, p.20.
[50] Warner (Simon), « Genre et esthétique dans les musiques populaires », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo*, *op.cit*, p.177.
[51] A ce sujet, voir Teillet (Philippe), « Politiques culturelles et musiques populaires/actuelles/amplifiées », *op.cit*, p.61.
[52] Interrogé par Philippe Le Guern, Marc Touché confie avoir employé cette catégorie au début des années 1990 mais elle apparait au sein d'une revue scientifique en 1996. Le Guern (Philippe), « En arrière la musique ! », art.cit, p.38 ; Touché (Marc), « Les lieux de répétition des musiques amplifiées, défaut d'équipement et malentendus sociaux », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°70, 1996, p.58-67.

entretiennent avec des acteurs d'autres genres musicaux non amplifiés à l'instar de la *folk music*[53], je retiendrai l'expression « musiques populaires », en ayant néanmoins conscience des limites qui viennent d'être abordées et surtout, en en faisant un usage qui, comme le propose Vincent Bullich, « *se veut exempt de toute connotation esthétique normative*[54] ».

Jusqu'aux années 2000, les études, françaises comme étrangères, relevant strictement d'une sociologie ou d'une histoire des musiques populaires d'origine étatsunienne – et non par exemple d'une sociologie des publics de la musique –, ont relativement délaissé le terrain français, notamment parce que ces musiques étaient considérées comme authentiquement étatsuniennes et britanniques[55]. Puis, probablement sous l'impulsion d'une histoire non académique du rock français – j'y reviendrai –, des travaux – français, mais aussi britanniques et étatsuniens[56] – se sont penchés sur une histoire française des musiques d'origine étatsunienne. Pour Marc Touché, il faut se féliciter du développement d'une « *socio-histoire vue de France*, *et non une histoire du rock américain ou anglais qui nous est servie comme si elle était notre histoire*[57] ». Si en effet, il était nécessaire d'investir un terrain relativement délaissé jusqu'à alors, l'enjeu de cette thèse consistera à montrer que l'histoire du rock français (ou du rock vu de France) est indissociable de l'histoire des rocks britanniques et étatsuniens, qui, à ce titre, font donc bien partis de notre histoire. Plus récemment, d'autres terrains nationaux ont été investis et on peut par exemple trouver des recherches sur les

---

[53] On pourrait objecter que la *folk music*, à partir du moment où elle est enregistrée et diffusée en concert par une sonorisation, relève des « musiques amplifiées ». Mais Touché n'a pas construit sa catégorie autour du simple usage de l'électricité. Il s'agit plutôt pour lui de saisir les musiques dont le processus de création repose essentiellement sur l'électricité – avec par exemple des instruments électriques ou électroniques qui ne peuvent fonctionner sans électricité. Il exclut à ce titre les « *musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une plus large diffusion* ». Touché (Marc), « Muséographier les "musiques électro-amplifiées" », *Réseaux*, n°141-142, 2007/2, p.138.

[54] Bullich (Vincent), « Des reprises aux compositions originales. L'évolution des normes d'actions communicationnelles dans la musique populaire américaine », *Volume !*, n°7-2, 2010, p.17.

[55] Guibert (Gérôme) et Le Guern (Philippe), « Faire l'histoire des musiques amplifiées en France », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo*, *op.cit*, p.27. Si l'on conçoit assez facilement que le rock, apparu aux Etats-Unis, apparaisse comme authentiquement étatsunien – quoi qu'encore, ce postulat mérite d'être soumis à une analyse critique, ce que la thèse proposera –, j'expliquerai pourquoi le rock britannique, *a contrario* du rock français, a pu jouir du prestige de l'authenticité.

[56] Cutler (Cece), « "Chanter en yaourt" : Pop Music and Language Choice in France », *Popular Music and Society*, n°3, vol.24, 2000, p.117-133 ; Dauncey (Hugh) et Cannon (Steve), *Popular Music in France From Chanson to Techno : Culture, Identity, and Society*, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2003 ; Looseley (David), *Popular Music in Contemporary France : Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, New York, Berg, 2003 ; Cordier (Adeline), *Post-War French Popular Music : Cultural Identity and the Brel-Brasses-Ferré Myth*, Farnham, Burlington, Ashgate Publishing Limited, 2014 ; Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », *French Cultural Studies*, vol.36 (3), 2015, p.330-342 ; Briggs (Jonathyne), *Sounds French : Globalization, Cultural Communities and Pop Music, 1958-1980*, New York, Oxford University Press, 2015 ; George (Brian), « Rapping at the Margins : Musical Constructions of Identities in Contemporary France », in Knights (Vanessa) et Biddle (Ian), dir., *Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local*, Londres, Routledge, 2016.

[57] Touché (Marc), « Muséographier les "musiques électro-amplifiées" », art.cit, p.136.

musiques populaires en Italie, en Autriche, en Allemagne, etc.[58].

Je présenterai quelques axes de recherche qui ont pu me servir dans mon travail de façon plus ou moins périphérique avant d'en venir aux travaux qui concernent plus spécifiquement la problématique de thèse[59]. Comme en témoignent les références qui vont être mentionnées, les recherches consacrées aux musiques populaires contemporaines ont surtout porté sur le rock – ou même un sous-genre du rock à travers les *metal studies*[60] – et le jazz, même si une histoire et une sociologie du rap s'est développée à partir des années 2000[61]. De plus, les axes présentés permettent de se faire une idée des recherches menées (et à mener) mais ils correspondent à un découpage arbitraire dans la mesure où certains ouvrages déploient une pluralité d'approche.

Une sociologie (ou histoire) des publics de la musique peut être scindée en 2 veines. Comme il en a été fait mention plus haut, des travaux traitent de la musique en étudiant les cultures juvéniles[62], Plus récemment (autour des années 2000), s'est développée une

---

[58] Larkey (Edward), « Austropop : Popular Music and National Identity in Austria », *Popular Music*, n°2, vol.11, 1992, p.151-185 ; Merolla (Marilisa), *Rock'n'roll, Italian way. Propaganda americana e modernizzazione nell'Italia che cambia al ritmo del rock 1954-1964*, Rome, Coniglio Editore, 2011 ; Benson (Phil), « English and Identity in East Asian Popular Music », *Popular Music*, n°1, vol.32, 2013, p.23-33 ; Varriale (Simone), *Globalization, Music and Cultures of Distinction, The Rise of Pop Music Criticism in Italy*, London, Palgrave Macmillan, 2016 ; Seibt (Oliver), Ringsmut (Martin) et Wickström (Emil), *Made in Germany : Studies in Popular Music*, New York, Routledge, 2020.

[59] Je présenterai essentiellement des travaux français portant sur les musiques populaires au XX^e^-XXI^e^ siècle. En revanche, je ne présenterai pas les axes de recherche qui ne me semblent pas pertinent pour ce travail. On peut néanmoins mentionner une histoire sociale et/ou culturelle des musiques populaires, à l'instar des travaux de Bertrand Lemonnier ou de Gérard Régnier. Lemonnier (Bertrand), *La révolution pop dans l'Angleterre des années 60*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1986 ; Lemonnier (Bertrand), *L'Angleterre des Beatles : une histoire culturelle des années 60*, Paris, Editions Kimé, 1995 ; Régnier (Gérard), *Jazz et société en France sous l'Occupation (1940-1944)*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Paris 1, 2006. Comme le notent Gérôme Guibert et Philippe Le Guern, ce courant de recherche tend à se servir de la musique pour illustrer les mutations des sociétés contemporaines. Guibert (Gérôme) et Le Guern (Philippe), « Faire l'histoire des musiques amplifiées en France », *op.cit*, p.37-38.

[60] Hein (Fabien), *Hard rock, heavy metal, metal : histoire, cultures et pratiquants*, Nantes, Mélanie Seteun, IRMA éditions, 2003 ; Bénard (Nicolas), *Le Hard Rock en France, des années 1970 à nos jours. Conditions d'émergence, développement et radicalisation*, thèse de doctorat, en histoire moderne sous la direction de Christian Delporte, Versailles-St-Quentin en Yvelines, 2007. Voir aussi le numéro 9 :2 (2012) de *Volume !* consacré aux *metal studies*.

[61] Outre les références qui vont être été mentionnées voir Lapassade (George) et Rousselot (Philippe), *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Editions Loris Talmart, 1990 ; Bazin (Hugues), *La culture hi-hop*, Paris, Editions Desclée de Brouwer, 1995 ; Boucher (Manuel), *Rap, expressions des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; Sberna (Béatrice), *Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; Martin (Denis-Constant), *Quand le rap sort de sa bulle*, Paris, Seteun, Irma, 2010 ; Hammou (Karim), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012.

[62] Pour ne pas alourdir la note, je présenterai uniquement les ouvrages et articles spécifiquement consacrés aux cultures juvéniles musicales. Mais j'aurais l'occasion au cours de la thèse de mentionner d'autres travaux plus généraux qui font néanmoins la part belle à la musique. Lagrée (Jean-Charles), *Les Jeunes chantent leurs cultures*, Paris, Editions L'Harmattan, 1982 ; Mignon (patrick), Daphy (Eliane) et Boyer (Régine), *Les goûts musicaux des 15-18 ans scolarisés*, Paris, INRP, 1985 ; Mignon (patrick), Daphy (Eliane) et Boyer (Régine), *Les lycéens et la musique*, Paris, INRP, 1986 ; Collectif, *Les musiques des jeunes : actes de l'université d'été, Rennes, 7-11juillet 1986*, Paris, Centre national d'action musical, 1987 ; Green (Anne-Marie), dir., *Des Jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Mucchielli (Laurent), « Le rap et l'image de la société française chez les "jeunes des cités" », *Questions pénales*, n°X1.2, 1999, p.1-4 ; Sirinelli (Jean-François), « Des "copains" aux "camarades" ? Les baby-boomers français dans les années 1960 », *Revue historique*, vol.2,

sociologie des fans de la musique[63].

Deux approches témoignent d'un intérêt porté à la pratique artistique et au processus de création. La première qui relève d'une sociologie du travail s'est concentrée sur la production musicale**.** Il peut s'agir de travaux portant sur des professions ciblées (musiciens[64], *manager*[65], mais aussi les intermédiaires[66]) ou de travaux qui, s'inspirant des mondes de l'art de Becker, s'attachent à étudier la coopération entre divers professionnels qui se joue dans la production musicale[67]. La seconde s'est essentiellement intéressée à la question de la sociabilité qui se joue à travers la pratique musicale amateur[68]. Si les travaux de Jean-Marie Seca peuvent être mentionnés ici, notons toutefois que l'un des apports de sa recherche consiste à démontrer la porosité de la frontière entre amateur et professionnel[69]. Seca s'est par ailleurs intéressé aux enjeux psychiques de la musique.

Une sociologie du genre a également investi le terrain musical. Il peut aussi bien s'agir de

---

n°626, 2003, p.327-343 ; Tamagne (Florence), « Le "blouson noir", codes vestimentaires, subcultures rock et sociabilités adolescentes dans la France des années 1950 et 1960 », in Parésys (Isabelle), dir., *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-Age à nos jours*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.99-114 ; Molinero (Stéphanie), *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; Tamagne (Florence), « La "Nuit de la Nation" : culture jeune, rock'n'roll et panique morale dans la France des années 60 », *Criminocorpus*, 2018, [en ligne].

[63] Le Bart (Christian), *Les fans des Beatles, sociologie d'une passion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 ; Segré (Gabriel), « Le rite de la candlelight », *Ethnologie française*, vol.32, 2002/1, p.149-158 ; Ambroise (Jean-Charles) et Le Bart (Christian), « Le fan-club des Beatles : une communauté imaginaire ? », in Le Guern (Philippe), dir., *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p.163-175 ; Segré (Gabriel), *Le culte Presley*, Paris, PUF, 2003.

[64] Coulangeon (Philippe), *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Coulangeon (Philippe), *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation Française, 2004 ; Perrenoud (Marc), *La figure sociale du musicos, ethnographie du métier de musicien ordinaire*, thèse de doctorat en ethnologie et anthropologie sociale sous la direction de Jean-Pierre Albert, EHESS, 2005 ; Jouvenet (Morgan), *Rap, techno, électro… Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006 ; Perrenoud (Marc), « Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'art*, 2006/1, p.25-42 ; Perrenoud (Marc) et Bataille (Pierre), « Comment être musicien ? Figures professionnelles des musiciens ordinaires en France et en Suisse », SociologieS, 2018, [en ligne].

[65] Van Braekel (Pierre), « La figure du manager dans le monde semi professionnel du rock : une pratique de médiation », *Etudes de communication*, n°21, 1998, p.29-47.

[66] Roueff (Olivier), « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°181-182, 2010/1, p.34-59 ; Picard (Timothée), dir., *La critique musicale au XX^e^*, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2020. Serre (Solveig) et Robène (Luc), « Le punk est mort. Vive le punk ! La construction médiatique de l'âge d'or du punk dans la presse musicale spécialisée en France », *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, 2017, p.124-138.

[67] Hennion (Antoine), *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981.

[68] Menger (Pierre-Michel), « Conflits culturels et changement social. Les pratiques et la consommation musicales dans une ville moyenne », *Cahiers de l'observation du changement social*, vol.18, 1982, p.97-153 ; Bozon (Michel), « Pratiques musicales et classes sociales : structure d'un champ local », *Ethnologie française*, n°3, 1984, p.251-264 ; Marchan (Francis), *Musiciens et orchestres de bal en Limousin*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Raymonde Moulin, EHESS, 1993 ; Ricard (Bertrand), *Les groupes amateurs : un art de vivre communautaire*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Michel Maffesoli, Paris 5, 1996.

[69] Seca (Jean-Marie), *Vocations rock. L'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Klinksieck, 1988 ; Seca (Jean-Marie), « Rituels rock'n rap et conduites d'auto-insertion », *Revue Actes Centre-Est*, n°4, 1992, p.4-14 ; Seca (Jean-Marie), *Les Musiciens underground*, Paris, PUF, 2001.

travaux qui s'intéressent à la division sexuelle du travail musical[70] que de travaux consacrés aux valeurs véhiculées par certains styles musicaux qui trahissent une conception sexiste des femmes[71] et, comme le souligne Portis, contribuent à reproduire les principes de division de la domination masculine, ce qui est particulièrement visible dans le rock ou le rap[72].

Une sociologie a mis l'accent sur les enjeux politiques du fait musical[73] – notamment au sein de travaux portant sur les musiques contre-culturelles – ou sur les usages politiques de la musique[74] – notamment au sein de travaux portant sur les politiques publiques.

Comme nous l'avons vu plus haut à travers l'exemple de Marc Touché, une histoire des

---

[70] Escal (Françoise) et Rousseau-Dujardin (Jacqueline), *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Ravet (Hyacinthe), *Les musiciennes d'orchestre : interactions entre représentations sociales et itinéraires*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction d'Anne-Marie Green, Paris-Nanterre, 2000 ; Buscatto (Marie), « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, n°44, 2003, p.35-62 ; Ravet (Hyacinthe), « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, n°9, 2003/1, p.173-195 ; Ravet (Hyacinthe) et Coulangeon (Philippe), « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, n°3, vol.45, 2003, p.361-384 ; Buscatto (Marie), *Les femmes de jazz : séduction, féminité, musique*, CNRS éditions, 2007.

[71] Bonzom (Marie-Christine), « Le Noir, la Femme et le Sudiste. Une mythologie du rock sous presse », in Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., *Rock : de l'histoire au mythe, op.cit*, p.65-74.

[72] Portis (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste », art.cit, p.74.

[73] Neveu (Erik), « Won't get fooled again ? Pop musique et idéologie de la génération abusée », in Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., *Rock : de l'histoire au mythe, op.cit*, p.41-64 ; Tournès (Ludovic), dir., *De l'acculturation du politique au multiculturalisme : sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Honoré Champion, 1999 ; Roueff (Olivier), « Politiques d'une culture raciale : La Revue Nègre (1925) comme événement public », *Antrhopologie et Sociétés*, n°2, vol.30, 2006, p.65-85 ; Whiteley (Sheila) et Sklower (Jedediah), *Countercultures and Popular Music*, Farnham, Burlington, Ashgate Publishing, 2014 ; Grassy (Elsa) et Sklower (Jedediah), *Politiques des musiques populaires au XXI^e^ siècle*, Guichen, Editions Seteun, 2015 ; Clément (Pierre-Alain), « La signification du politique dans le rap. L'exemple du "rap de fils d'immigrés" (1997-2012) », *Culture & Conflits*, n°97, vol.1, 2015, p.123-141 ; Merolla (Marilisa), « Jazz and Fascism. Contradictions and Ambivalences in the Diffusion of Jazz Music Under the Italian Fascist Dictatorship (1925-1935) », in Johnson (Bruce), dir., *Jazz and Totalitarianism*, New York, Londres, Routledge, 2015 ; Larue (Jean-René), « Rock progressif et violence politique : illustrations en Italie et en France avec les groupes Stormy Six et Komintern », *Criminocorpus*, [en ligne], 2018 ; Poueyto (Jean-Luc), « Contre-culture ou industrie culturelle ? L'exemple du rock », *Cahier d'Histoire Immédiate*, n°52, 2019, p.67-86.

[74] Vivier (Jean-Pierre), « Culture hip-hop et politique de la ville », *Hommes et Migrations*, n°1147, 1991, p.35-44 ; Matonti (Frédérique), « *Nous les Garçons et les Filles*. Un cas limite de réception présumée politique », in Charpentier (Isabelle), dir., *Comment sont reçues les œuvres* ?, Paris, Creaphis, 2006, p.153-163 ; Lafargue de Grangeneuve (Loïc), *Politique du hit-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008 **;** Brandl (Emmanuel), *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, 2009 **;** Kaiser (Marc), *Les politiques publiques liées aux musiques populaires en France : La dimension culturelle en question*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction d'Éric Maigret, Université Sorbonne Nouvelle, 2012 ; Buton (Philippe), « Nous les Garçons et les Filles ou le cheval de Troie communiste », in Taveaux-Grandpierre (Karine) et Beurrier (Joëlle), dir., *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.109-120. Sklower (Jedediah), « Les médiations musicales du militantisme. La Jeunesse communiste dans les années 1960 », *Hermès, La Revue*, 2020, p.147-151 ; Sklower (Jedediah), *Le gouvernement des sens. Militantisme jeune communiste, médias et musiques populaires en France (1955-1981)*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction d'Eric Maigret, Paris 3, 2020 ; Prévost-Thomas (Cécile), « Musique », in Martigny (Vincent), Martin (Laurent) et Wallon (Emmanuel), dir., *Les années Lang. Une histoire des politiques culturelles, 1981-1993 : dictionnaire critique*, Paris, La Documentation française, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2021, p.517-520.

techniques a également investi le terrain musical[75]**.** Ces travaux s'attachent alors à montrer la centralité des techniques dans les phénomènes musicaux et sociaux étudiés. Par exemple, l'apparition d'une culture musicale des jeunes dans les années 50-60 ne peut se comprendre sans invoquer la mise sur le marché de tourne-disques portatifs qui ont permis une écoute indépendante des adolescents[76]. Dans la continuité de cette histoire, une sociologie pragmatique s'est intéressée plus largement à l'ensemble des médiations (supports d'écoute, disques, instruments, etc.) qui intervient dans le rapport qu'un individu et des groupes, musiciens comme auditeurs, entretiennent avec la musique. Avant de publier *La passion musicale : une sociologie de la médiation* qui a en quelque sorte inauguré cet axe de recherche[77], Antoine Hennion déployait déjà dans un précédent ouvrage une approche résolument phénoménologique en s'intéressant aux moyens techniques qui interviennent dans le processus de création[78].

Une sociologie s'est penchée sur la pratique langagière des musiques chantées. On la retrouve essentiellement dans des études sur le rap, sur les musiques régionales[79], et sur le choix des langues chantées dans un contexte de globalisation musicale[80].

Des études se sont consacrées à la question de l'ethnicité en musique même si cette question est l'apanage de l'ethnomusicologie. Il s'agit le plus souvent d'interroger des catégories musicales ethnicisées à l'instar des « musiques noires » ou des « musiques blanches » mais ou d'étudier les échanges inter-ethniques qui se jouent dans la musique, ce qui témoigne d'un intérêt porté à la dimension circulatoire de la musique[81].

---

[75] Voir aussi Julien (Olivier), « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock : enjeux, source, méthode », *Musurgia*, n°2, vol.5, 1998, p.55-64 ; Tournès (Ludovic), *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Éditions Autrement, 2011 [2008] ; Orillard (Audrey), *Scopitone. Histoire culturelle du télé-box et de la chanson filmée yéyé (1959-2010)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris 1, 2014.

[76] Guibert (Gérôme) et Le Guern (Philippe), « Faire l'histoire des musiques amplifiées en France », *op.cit*, p.35-36.

[77] Hennion (Antoine), *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Editions Métailié, 2007.

[78] Hennion (Antoine), *Les professionnels du disque, op.cit*.

[79] Zegnani (Sami), « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés », *Langage & Société*, n°110, 2004, p.65-84 ; Cestor (Elisabeth), *Les musiques particularistes : chanter la langue d'oc en Provence à la fin du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; Barret (Julien), *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; Cestor (Elisabeth), « Les nouvelles dynamiques de la création musicale contemporaine en occitan », *Lengas*, n°67, 2010, p.83-98 ; Esteve (Joan-Danièl), « Les chanteurs de la revendication occitane », *Lengas*, n°67, 2010, p.11-54 ; Vettorato (Cyril), « "Ca va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, n°71, 2012, [en ligne] ; Chabaud (Sylvan), « Le chant en occitan, une expérience récente et originale de prise en main d'une culture et d'une langue », *Lengas*, n°74, 2013, [en ligne] ; Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France : une approche par trois enquêtes autour du français, de l'anglais et de l'occitan*, Thèse de sociologie sous la direction de Jean-Marie Seca, Université de Lorraine, 2017.

[80] A ce titre, je donnerai les références au sein de l'axe consacré à la dimension circulatoire de la musique.

[81] Je donnerai des références plus loin dans l'introduction, lorsque je détaillerai ce point.

Probablement impulsée par une histoire non académique des rocks locaux[82], une sociologie s'attache depuis les années 2000[83] à rendre compte de la dimension territoriale de la musique. Il ne s'agit plus simplement, comme ont pu le faire des études ethnographiques, de porter le regard sur un terrain local – ce qui permettait néanmoins de dégager des résultats relatifs à l'ancrage local d'activités musicales[84] – mais bien de problématiser un lien entre musique et territoire. Tout d'abord, cette approche consiste à souligner le rôle déterminant du contexte territorial dans les activités musicales. Par exemple, les activités rocks qui se sont développées à Rouen dans les années 70 ne peuvent se comprendre sans rappeler que la Normandie constitue une destination de vacances pour les Parisiens, que la proximité avec l'Angleterre a permis aux habitants d'assister, bien avant d'autres métropoles de France, à des concerts de groupes étrangers et parisiens réputés, ou encore, de capter les radios pirates anglaises qui émettaient depuis la Manche[85]. Ensuite, il s'agit d'étudier l'imbrication qui se joue entre l'identité d'un style musical et l'identité d'un territoire. Dans la continuité de travaux britanniques[86], Gérôme Guibert invite à se recourir à la notion de « scène locale[87] » qui permet de redonner une « *matérialité* » à l'espace musical, contrairement aux notions de « champs » et de « mondes de l'art » qui renvoient à un « *"espace social" abstrait*[88] ». Enfin, en étudiant l'interdépendance solidaire des acteurs d'une scène locale mais aussi les liens qu'une scène locale entretient avec d'autres, cette approche saisi les activités musicales aussi bien par leur dimension territoriale que réticulaire.

Enfin, une sociologie (ou histoire) s'attache à rendre compte de la dimension

---

[82] Tuban (Grégory) et Hirsch (Thomas), *Perpignan rock, 1960-2000*, Canet-en-Roussillon, Trabucaire, 2000 ; Louapre (Richard), *1958-1968 : les années rock en Haute-Normandie*, Rouen, PTC-Ed du P'tit Normand, 2002 ; Charliot (Laurent), *La fabuleuse histoire du rock nantais de 1960 à nos jours*, autoédition, 2003 ; Fouquet (Denis), *Bordeaux Rock(s)*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007.

[83] Il faut néanmoins mentionner la contribution précoce de Patrick Mignon. Mignon (Patrick), « Paris, Givors. Le rock local », in Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., *Rock : de l'histoire au mythe, op.cit*, p.197-216.

[84] Milliot (Virginie), *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop lyonnais*, thèse de doctorat en ethnologie sous la direction de François Laplantine, Université Lumière Lyon 2, 1997 ; Della Faille (Dimitri), « Espaces de solidarités, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente », *Volume !*, n°2, vol.4, 2005, p.61-74.

[85] Guibert (Gérôme), « Les Scènes locales en France. Définitions, enjeux, spécificités », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo, op.cit.*

[86] Shank (Barry), *Dissonant Identities : The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994 ; Straw (Will), « Systems of Articulation, Logics of Change : Community and Scene In Popular Music », *Cultural Studies*, n°3, vol.5, p.368-388 ; Cohen (Sarah), « Scene », in Horner (Bruce) et Swiss (Thomas), dir., *Key Terms In Popular Music and Culture*, Malden, Mass, Blackwell, 1999, p.239-250 ; Bennett (Andy), « Music, Media and Urban Mythscapes : a Study of the "Canterbury Sound" », *Media, Culture and Society*, vol.24, 2002, p.87-100.

[87] Guibert (Gérôme), *Scènes locales, scène globale. Contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Joëlle Deniot, Université de Nantes, 2004 ; Guibert (Gérôme), « Les Scènes locales en France », *op.cit* ; Guibert (Gérôme), « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », in Dorin (Stéphane), dir., *Sound Factory. Musique et Industrie*, Paris, Seteun, 2012.

[88] Guibert (Gérôme), « La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture », *L'Observatoire*, n°47, 2016/1, p.18.

circulatoire de la musique[89]. Cette approche se retrouve à partir des années 80 au sein d'études qui s'intéressent aux phénomènes de « métissages » ou d' « hybridités » musical(e)s[90], puis, à partir des années 2000, au sein d'études qui déploient plutôt les notions d'acculturation, de réception, de réappropriation/réinterprétation ou encore d'importations[91]. Il s'agit le plus souvent d'interroger les réappropriations européennes de musiques d'origine étatsunienne en Europe[92]. Avec le tournant transnational – je détaillerai ce point plus loin – et l'intérêt plus général porté aux transferts culturels dans un contexte de globalisation, l'étude de la dimension circulatoire de la musique se poursuit – essentiellement dans les recherches anglophones – à travers un nouvel arsenal conceptuel : branchements, transnationalité, arrangements intermédiaires entre le local et le global (Glocal)[93]. Au sein cet axe de recherche, des travaux se sont penchés plus particulièrement sur le choix des langues chantées dans un contexte de globalisation musicale[94].

---

[89] Je ne détaillerai pas la question des circulations infra-nationales à l'instar des circulations inter-éthniques ou entre classes sociales qui ont été traités indépendamment. Il s'agit ici de circulation internationale ou transnationale.

[90] Voir le numéro 1 (1985) de *Vibrations* consacré au « Métissage et musiques métissées ».

[91] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999 ; Tournès (Ludovic), « La réinterprétation du jazz : un phénomène de contreaméricanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960) », *Revue française d'études américaines*, Hors-série, 2001/5, p.72-83 ; Androutsopoulos (Jannis) et Scholz (Arno), « Spaghetti Funk : Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe », *Popular Music and Society*, n°4, vol.26, 2003, p.463-479 ; Hüser (Dietmar), « Le Rock'n'Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960. Réflexions sur la comparaison des transferts culturels populaires », in Dard (Olivier) et Lüsebrink (Hans-Jürgen), dir., *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.175-197 ; Birgy (Philippe), « "Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer". Le yéyé et l'importation de la contre-culture américaine », *Volume !*, n°9-1, 2012, p.151-167

[92] Quelques travaux s'attachent néanmoins à étudier des circulations en sens inverse, c'est-à-dire de l'Europe vers les Etats-Unis. Voir par exemple Krause (Till), « "Amerrrika ist wunderrrbarr" : Promotion of Germany through Radio Goethe's Cultural Export of German Popular Music to North America », *Popular Music*, n°2, vol.27, 2008, p.225-242

[93] Dorin (Stéphane), « La globalisation du rock vue de Calcutta », *Volume !*, n°1, vol.4, 2005, p.139-150 ; Milliot (Virginie), « The "French Touch" : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain », *Anthropologie et Sociétés*, n°2, vol.30, 2006, p.175-197 ; Argyriadis (Kali), « Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire "afro-cubain" dans le Veracruz », *Revue européenne des migrations internationales*, n°2, vol. 25, 2009, p.119-140 ; Achterberg (Peter), Heilbron (Johan), Houtman (Dick) et Aupers (Stef), « A Cultural Globalization of Popular Music ? American, Dutch, French, and German Popular Music Charts (1965 to 2006) », *American Behavioral Scientist*, n°55, 2011, p.589-608 ; Kahnke (Corinna), « Transnationale Teutonen : Rammstein Representing the Berlin Republic », *Journal of Popular Music Studies*, n°2, vol.25, 2013, p.185-197 ; Briggs (Jonathyne), *Sounds French, op.cit* ; Knights (Vanessa) et Biddle (Ian), dir., *Music, National Identity and the Politics of Location, op.cit*.

[94] Cutler (Cece), « "Chanter en yaourt" », art.cit, p.117-133 ; Fenn (John), et Perullo (Alex), « Language Choice and Hip Hop in Tanzania and Malawi », *Popular Music and Society*, n°3, vol.24, 2000, p.73-93 ; Berger (Harris M.) et Carroll (Michael Thomas), dir., *Global Pop, Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003 ; Guibert (Gérôme), « "Chantez-vous en français ou en anglais ?". Le choix de la langue dans le rock en France », *Volume !*, n°2(2), 2003, p.83-98 ; Alim (Samy H.) et Pennycook (Alastair), « Glocal Linguistic Flows : Hi-Hop Culture(s), Identities, and the Politics of Language Education », *Journal of langaguage, Identity & Education*, n°2, vol.6, 2007, p.89-100 ; Boumedini (Belkacem), « Le français dans le raï, une réalité linguistique par rapport à un phénomène social », *Synergies Algérie*, n°4, 2009, p.123-131 ; Chan (Brian Hok-Shing), « English in Hong Kong Cantopop : Language Choice, Code-Switching and Genre », *World Englishes*, n°1, vol.38, 2009, p.107-129 ; Benson (Phil), « English and Identity in East Asian Popular Music », art.cit, p.23-33 ; Jin (Dal Yong) et Ryoo (Woongjae), « Critical Interpretation of Hybrid K-Pop : The Global-Local Paradigm of

A ma connaissance, Paul Yonnet est le premier sociologue français à avoir articulé la question des circulations musicales et la question d'une authenticité nationale. Introduisant d'abord son propos en présentant « *l'état des rapports de force "nationaux" au sein de l'univers rock* », Yonnet en vient au constat d'une tardive « *irruption d'un véritable rock français* » qu'il repère à la fin des années 70[95]. Pour lui, le rock français des années 60 était trop orienté vers les rocks britanniques et étatsuniens pour exprimer une authenticité française. Son analyse met alors en avant la prédominance de la chanson française qui « *va stériliser pour longtemps toute possibilité d'un rock français autonome, et donc obliger les adolescents à s'orienter vers des musiques certes transculturelles et vécues comme telles, mais d'expression exclusivement anglo-saxonne – soit directement, soit indirectement par la voie des adaptations et traductions*[96] ». Le bénéfice d'une telle analyse tient au fait que Paul Yonnet ne suppose pas que la réappropriation d'un style d'origine étrangère engage nécessairement une inauthenticité puisqu'il reconnait « *l'irruption d'un véritable rock français* ». En revanche, non seulement il accepte l'idée qu'une musique puisse ou non exprimer une authenticité nationale, mais il détermine également en quoi cette dernière consiste, à savoir que la musique doit être une création nationale originale et non des adaptations de chansons étrangères.

Concernant la décennie précédente, le chercheur britannique David Looseley n'échappe pas non plus au piège de l'authenticité/inauthenticité nationale des musiques en soulignant que les adaptations de chansons étatsuniennes qui inondent le marché français dans les années 50 ne sont que des dérivés insipides qui n'expriment pas une véritable contre-culture jeune comme c'est le cas aux Etats-Unis[97].

A l'inverse de cette approche qui pose problème pour la normativité qu'elle induit, Ludovic Tournès préfère restreindre le jazz français à l'existence de musiciens français de jazz :

> L'apparition de ce groupe d'artistes hexagonaux ne se contentant pas de copier les maîtres américains mais apportant leur pierre à l'évolution musicale du jazz est l'un des signes les plus tangibles d'une acculturation de la musique noire américaine dans notre pays, même s'il ne faut pas se méprendre sur l'expression de "jazz français" ici employée, qui ne fait aucunement référence à une hypothétique "école" ou à un quelconque "style" typiquement hexagonal dont on serait bien en peine de donner une

English Mixing in Lyrics », *Popular Music and Society*, n°2, vol.37, 2014, p.113-131 ; Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop », art.cit, p.330-342.

[95] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p.191-192.

[96] *Ibid*, p.193-194.

[97] Looseley (David), *Popular Music in Contemporary France*, *op.cit*, p.22-23.

> définition précise, mais sanctionne plus simplement l'affirmation, en France, d'un groupe de musiciens se reconnaissant dans le langage du jazz[98].

Sans supposer pour autant que le jazz français manque d'originalité vis-à-vis du jazz étatsunien, Tournès évite donc, comme a pu le faire Yonnet, de concevoir l'existence d'un « véritable » jazz français. A l'instar de Tournès, de nombreux chercheurs ont préféré contourner la question d'une inauthenticité qu'engagerait la pratique d'un style d'origine étrangère en mettant l'accent sur les contextes de réappropriation. Autrement dit, plutôt que de tabler sur une authenticité ou une inauthenticité, il s'agit de montrer que la pratique d'un style d'origine étrangère est intrinsèquement liée au contexte dans lequel elle se réalise. En revanche, les résultats diffèrent fortement selon les paradigmes employés.

Les travaux qui réfléchissent en termes de « métissage », d' « hybridité », d' « acclimatation » ou encore d' « acculturation », s'attachent à montrer qu'un style étranger n'est jamais réapproprié comme tel car il est adapté – et ainsi, modifié – au contexte de sa réappropriation. Par exemple, pour Jean-Claude Klein, les spectacles du music-hall français durant les Années folles, caractérisés par une « *mosaïque d'emprunts* » à des styles musicaux de divers origines, « *adaptèrent les genres musicaux empruntés et les transformèrent pour les rendre conformes aux besoins de la scène* » ; ce faisant, ces spectacles séparèrent ces styles étrangers « *de leurs conditions d'élaboration originelles*[99] ». Bien qu'ils ne recourent pas aux notions susmentionnées, le travail d'Edward Larkey consacré à la pop autrichienne et celui d'Anthony Pecqueux au rap français procèdent de la même logique. Pour Larkey, le *schlager* – qui est aux pays germanophones ce que la chanson française est à la France – autrichien s'est adapté aux rythmes du rock mais a modifié de ce dernier « *ses attributs harmoniques afin de maintenir sa propre proéminence*[100] ». Pour Anthony Pecqueux, loin de correspondre « *à la seule adaptation en langue française d'un courant musical né dans le Bronx* », le rap français emprunte largement à la chanson française[101]. Là encore, cette approche permet de contourner l'idée d'une inauthenticité de la pratique d'un style d'origine étrangère puisque ce dernier, adapté à la tradition musicale du pays d'accueil, n'est plus tout à fait un style étranger. En revanche, elle ne rompt avec le postulat d'une nationalité des styles musicaux puisque le mélange induit par les notions de « métissage » ou d' « hybridité » suppose en amont l'existence de deux styles « nationaux » distincts.

Les notions de « branchement » et d' « arrangements intermédiaires » ont renouvelé le

---

[98] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.223.
[99] Klein (Jean-Claude), « Emprunt, syncrétisme, métissage : la revue à grand spectacle des Années folles », *Vibrations*, n°1, 1985, p.45 et p.50.
[100] « […] *modifying its harmonic attributes in order to maintain its own prominence […] ».* Larkey (Edward), « Austropop », art.cit, p.151.
[101] Pecqueux (Anthony), *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.46.

cadre théorique pour penser les circulations musicales. Radicalement opposés à l'idée que les styles musicaux circulent en tant que tel – *a fortiori*, des styles qui seraient nationaux – des travaux ont préféré saisir les circulations musicales comme des circulations de signifiants planétaires que des acteurs locaux chargent de sens. C'est par exemple l'approche déployée par Virginie Milliot dans un article consacré aux branchements français sur le hip-hop[102]. Dans la continuité d'Amselle qui emploi sa notion de branchement pour souligner que le propre de toute culture est son ouverture aux autres, les études transnationales portant sur la musique ne se sont pas contentés de remettre en cause l'idée d'une circulation de styles « nationaux » mais également celle de l'existence de ces styles. En effet, non seulement il s'agit de souligner que tout genre musical, même ceux qui sont les plus associés à une tradition nationale sont le fruits d'échanges continuent avec une extériorité de la nation – ce qui affaiblit franchement l'idée d'une tradition musicale nationale – mais il s'agit également de montrer que les styles musicaux se constituent à travers leurs circulations transnationales[103]. Kali Argyriadis montre par exemple que la relocalisation dans le Veracruz du répertoire « afro-cubain » ne peut se concevoir comme l'exportation d'un répertoire cubain déjà constitué puisque ce dernier se construit au contraire à travers de « *complexes réseaux polycentrés* » d'artistes, c'est-à-dire à travers « *une configuration en maillage de relations interpersonnelles, qui transversalise les frontières et les institutions, polycentrée autour d'acteurs "axes" qui génèrent constamment de nouveaux sous-réseaux de relations*[104] ».

La façon dont l'ensemble des travaux présentés ont abordé – quand ils ne la contournent pas – la question d'une authenticité nationale de la musique pose deux limites : soit cette dernière a été saisie par des travaux normatifs où le chercheur participe à construire le phénomène qu'il analyse – la cas de Yonnet est à ce sujet symptomatique –, soit, elle a été l'objet d'une histoire ou d'une sociologie critique qui s'est attachée à en prendre le contre-pied, c'est-à-dire à démontrer l'invalidité ou l'insuffisance du paradigme national dans l'analyse du fait musical. Or, dans ce dernier cas, en s'intéressant à la réalité de la production et des circulations musicales, ces travaux ont délaissé plus ou moins la question d'une construction sociale de catégories musico-nationales. Pour reprendre l'exemple de la définition que Tournès donne au jazz français, en restreignant ce dernier à l'existence de musiciens français de jazz, il laisse en suspens la question d'une mise en jeu potentielle par des acteurs d'un jazz qui serait spécifiquement français. Or, il peut être justement intéressant

[102] Milliot (Virginie), « The "French Touch" », art.cit, p.175-197.
[103] Poirrier (Philippe) et Le Texier (Lucas), dir., *Circulations musicales transatlantiques au XX^e siècle : des Beatles au hardcore punk*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2021.
[104] Argyriadis (Kali), « Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire "afro-cubain" dans le Veracruz », art.cit, p.119-140

de prendre pour objet de recherche les usages sociaux de catégories musico-nationales dont l'étude s'inscrit dans une réflexion plus globale sur la construction des cultures et des identités nationales. Il n'est pas seulement question d'étudier les usages nationalistes de la musique – comme ont pu le faire par exemple Peter Dunbar-Hall et Chris Gibson en montrant que les rocks australiens indigènes ont contribué à définir, promouvoir et médiatiser des identités (infra) nationales en Australie[105] – mais aussi d'interroger une représentation nationalisante des musiques qui se voient ainsi attribuer une identité nationale[106]. Adorno ouvrait déjà une piste de recherche intéressante en soulignant que « *depuis le milieu du 19e siècle, la musique d'un pays s'est changée en idéologie politique en mettant l'accent sur des caractéristiques nationales apparaissant comme représentatives de la nation et confirmant partout le principe national […]*[107] ».

Dès lors qu'on choisit d'adopter une approche résolument émique et compréhensive (et non étique et critique) de l'authenticité nationale des musiques, c'est-à-dire d'étudier avec sérieux une nationalisation des styles musicaux par des acteurs sociaux, les travaux se font plus rares. Quelques-uns peuvent être présentés. Dans *Le chant des nations*, l'historien Didier Francfort s'intéresse à la construction en Europe de musiques « nationales » durant la période 1870-1914[108]. L'intérêt porté à la nationalisation des musiques n'empêche pas Francfort d'analyser conjointement la réalité des échanges internationaux que cette nationalisation soulève et de montrer justement que les musiques « nationales » se sont constituées à travers un réseau européen d'artistes. Il ne s'agit donc plus ici d'opposer une réalité à ce qui relèvent des représentations, mais bien de les faire tenir ensemble. Concernant une période plus récente, Adeline Cordier a consacré un ouvrage au « mythe Brel-Brassens-Ferré » dans lequel elle montre que la chanson française apparaît dans l'après-guerre comme un style musical spécifiquement français, qui exprime donc une « francité »[109].

Dans ces deux exemples, la nationalisation de musiques renvoie à un processus – moins évident chez Cordier qui adopte une approche plus ou moins synchronique mais qui suppose bien une construction sociale – par lequel une musique se voit attribuer une identité nationale. Mais avec la question d'une francisation du rock français, ce processus apparait plus complexe puisque le style qui se voit attribuer une identité française a d'abord été identifié

[105] Dunbar-Hall (Peter) et Gibson (Chris), « Singing About Nations Within Nations : Geopolitics and Identity in Australian Indigenous Rock Music », *Popular Music and Society*, n°2, vol.24, 2000, p.45-73.
[106] Cela étant, Dunbar-Hall et Gibson consacrent néanmoins deux pages à l'utilisation par les groupes australiens d'instruments pensés comme spécifiquement indigènes. *Ibid*, p.53-54.
[107] Cité in Gilroy (Paul), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Editions Kargo, 2003, [London, 1993], p.105.
[108] Francfort (Didier), *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1970-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004.
[109] Cordier (Adeline), *Post-War French Popular Music, op.cit*.

comme étranger. Il faut donc maintenant évoquer les travaux qui se sont penchés plus particulièrement sur le caractère évolutif de l'authenticité nationale d'une musique. Edward Larkey rend compte de la réappropriation du rock en RDA, en Suisse et en Autriche[110] à travers plusieurs étapes qui, après une phase d' « *imitation* » des rocks étrangers, après une phase de « *dé-anglicisation* » et de « *ré-ethnification* », aboutissent, dans le cas de l'Autriche par exemple, à l'émergence de la catégorie « austropop », c'est-à-dire une musique autrichienne qui emprunte à l'esthétique du rock mais qui est conçue comme spécifiquement autrichienne[111]. Son travail présente l'avantage de pouvoir penser l'évolution des identités et des cultures nationales à travers les luttes et les alliances entre divers acteurs nationaux qui ont pour enjeu l'hégémonie culturelle du pays. En revanche, Larkey ne souligne pas suffisamment le caractère construit de la spécificité autrichienne de l'austropop lorsqu'il invoque le mélange entre des éléments du rock et des éléments du *schlager.* Pour éviter de construire cette spécificité autrichienne, il faudrait alors insister sur le fait que les éléments à la base du mélange sont déjà le produit d'une nationalisation.

Bien qu'il ne soit pas consacré à ce sujet, l'ouvrage *La production de la culture* de Gérôme Guibert fournit des analyses détaillées sur l'évolution de l'identification du rock français qui, dénié en tant que tel dans les années 60 et 70 car les acteurs de la musique et les publics considèrent que « *le rock est anglo-saxon*[112] », finit à la charnière des années 70-80 par être reconnu pour sa « francité ». Mais Guibert n'explicite pas en quoi consiste cette « francité ». De plus, en expliquant cette évolution de l'identification du rock français par la constitution d'un réseau alternatif qui a permis la production d'un rock français original, il semble hésiter entre une approche émique et une approche étique, à tel point qu'il est difficile de connaître la nature du processus dont il rend compte[113]. Ce processus de francisation renvoie-t-il à une évolution des représentations que se font les acteurs du rock français ou d'une francisation effective par laquelle le rock français aurait acquis une identité distincte ? Ainsi, on voit bien que les travaux, dès lors qu'ils entendent prendre au sérieux la question d'une authenticité nationale des musiques plutôt que d'en prendre le contre-pied en

[110] Larkey (Edward), « Rock Music and Cultural Theory in The German Democratic Republic », in Savage (Robert L.) et Nimmo (Dan), dir., *Politics in Familiar Contexts : Projecting Politics Through Popular Media*, Westport, Praeger Publishers, 1990, p.215-224 ; Larkey (Edward), *Pungent Sounds : Constructing Identity With Popular Music in Austria*, New York, Peter Lang, 1993.
[111] Larkey (Edward), « Austropop », art.cit, p.151-153.
[112] Guibert (Gérôme), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, St Amant Tallende, Irma éditions, Mélanie Séteun, 2006, « Pop music des décennies 60 et 70 : "le rock est anglo-saxon" ».
[113] Nous verrons plus loin qu'il en est de même avec son analyse portant sur la séparation opérée dans les années 60 entre le rock « anglo-saxon » et les variétés françaises. Guibert renvoie bien cette séparation aux représentations des acteurs de la musique et des publics, mais dans le même temps, ils semblent concevoir que les productions françaises à destination d'un marché jeune relèvent effectivement des variétés.

s'attachant à analyser la réalité de la production et des circulations musicales, échappent rarement à une part de normativité en construisant plus ou moins l'authenticité musico-nationale qu'ils analysent, ce qui caractérisait déjà le travail de Yonnet dans les années 80.

En s'intéressant à la construction éminemment processuelle de l'authenticité nationale d'une musique, cette thèse entend donc investir un sujet qui a été souvent abordé, mais rarement pris pour objet central – qui plus est dans la recherche française –, au sein de travaux qui n'échappent pas toujours à une certaine part de normativité. De plus, en raison du fait que la question d'une authenticité nationale d'une musique est souvent étudiée au sein d'articles ou de chapitres d'ouvrage – dans le cas de Yonnet, il s'agit même d'une annexe à un chapitre d'ouvrage –, le lien qu'il peut exister entre l'identité d'un style et l'identité nationale n'a pas pu toujours être détaillée. Or, ce dernier peut être construit sur la base de divers éléments : s'agit-il d'inscrire une musique dans une tradition nationale, c'est-à-dire de l'enraciner dans le passé de la nation (patrimonialisation) ? S'agit-il de penser des caractéristiques nationales d'éléments musicaux (instruments, rythmes, mélodies, techniques d'enregistrement, etc.) ? S'agit-il d'invoquer un « esprit » national qui émanerait de la musique ou encore de la culture nationale dans laquelle un musicien a baigné qui empeignerait sa pratique ? Enfin, la question de la construction d'une authenticité nationale d'une musique n'a pas toujours été posée à partir d'une étude sur la réappropriation d'un style d'origine étrangère – ce n'est par exemple pas le cas des ouvrages de Cordier et Francfot –, que je saisirai par la notion de nationalisation culturelle.

Une nationalisation culturelle du rock par des acteurs du secteur culturel

Puisque cette thèse entend rendre compte d'un processus par lequel des acteurs conçoivent une « francité » du rock français, j'envisagerai cette francisation à travers la notion de nationalisation culturelle. La « nationalisation » renvoie en premier lieu à un sens économique. L'historienne Claire Andrieu en donne la définition suivante : « *Le terme, qui nous est venu d'Angleterre à la fin du siècle dernier, désigne l'achat ou la confiscation par l'Etat de 100% du capital d'une société […] le nationalisateur est un Etat qui représente la nation, autrement dit un Etat-nation […]*[114] ». S'il arrive que le terme soit différencié de l' « étatisation » – par exemple, lors des nationalisations de 1946, il est question de « nationalisation sans étatisation » –, le juriste Olivier Beaud note que « *la distinction entre la nationalisation et l'étatisation ne tient pas […] car la nationalisation est nécessairement une*

[114] Andrieu (Claire) « Les nationalisations », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome2*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.493.

étatisation de la propriété[115] ». Pour prendre un exemple moins théorique, si L'Assemblée Nationale a décrété le 2 novembre 1789 « *que tous les biens ecclésiastiques sont à la disposition de la nation* », ces biens devenus nationaux ont par la suite été (en parti) vendus pour renflouer les caisses de l'Etat. Ce sens économique de la nationalisation, qui correspond donc plutôt à une étatisation, ne convient pas à mon sujet. En effet, la nationalisation du rock français désignerait alors l'appropriation par l'Etat des moyens de production du rock. Or, la politique du rock évoquée plus haut, et plus largement, les politiques culturelles menées sous Jack Lang, ne peuvent lues comme un mouvement allant du privé au public puisqu'une grande autonomie est au contraire accordée au secteur commercial[116].

Le sens que le politologue Vincent Martigny donne à la notion de « nationalisation culturelle » renvoie à l'investissement inédit de l'Etat dans le secteur culturel sous les deux septennats de François Mitterrand[117]. D'une certaine façon, cette acceptation emprunte à la logique de la nationalisation économique puisqu'il s'agit encore de penser l'appropriation par l'Etat de quelque chose dont il n'avait pas la charge. On pourrait alors parler d'étatisation de la culture.

D'autres travaux emploient la notion de « nationalisation » sans recourir à son sens économique et sans engager l'idée d'une appropriation étatique. Par exemple, l'historienne Anne-Marie Thiesse parle d'une « *"nationalisation" des monarques* » pour rendre compte de l'émergence de nations au sein de régimes monarchiques : « *Le monarque apparaissait dès lors non comme le descendant d'une dynastie qui imposerait son pouvoir à des sujets mais comme le représentant par excellence de la nation*[118] ». Elle évoque également une nationalisation de l'Etat, c'est-à-dire l'idée d'une souveraineté nationale qui repose sur l'Etat, ainsi que d'une correspondance ente les frontières de la nation et celles de l'Etat[119].

Pour l'historien Jean-François Chanet, la culture de masse ne revêt pas qu'un sens quantitatif puisqu'en réunissant des foules hétérogènes, elle participe d'un « *phénomène de "nationalisation" des sensibilités, déjà largement amorcé par l'école et par la presse quotidienne*[120] ». Cet usage de la « nationalisation » pour penser l'homogénéisation culturelle d'une population nationale se retrouve chez le politologue Hubert Pérés, dans un article consacré à la construction identitaire en France et en Espagne :

---

[115] Beaud (Olivier), « Nationalisations et souveraineté de l'Etat », *Histoire@Politique*, n°24, 2014/3, [en ligne].
[116] Guibert (Gérôme), « Les musiques populaires », art.cit.
[117] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.195. Dans la mesure où j'ai disposé de la version numérique de sa thèse, je ne mobiliserai pas son ouvrage paru en 2016. Martigny (Vincent), *Dire la France : culture(s) et identités nationales (1981-1995)*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2016.
[118] Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales. Europe XVIII^e^-XX^e^ siècles*, Paris, Seuil, 2001, [1999], p.15.
[119] *Ibid*, p.240.
[120] Chanet (Jean-François), « La petite patrie », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre*, *op.cit*, p.434-437.

> […] l'installation sur le trône d'une dynastie d'ascendance française (1700) scelle la centralisation étatique et la nationalisation culturelle du territoire hispanique […] Dans le pays valencien, vers le milieu du XIX^e^, la très faible nationalisation culturelle (analphabétisme, usage généralisé des variantes valenciennes du catalan) n'empêche pas une forte identification à l'ensemble espagnol[121].

Ces approches non économiques de la « nationalisation » permettent de mieux dissocier la nation – en tant que communauté nationale – de l'Etat, même si, bien évidemment, l'un et l'autre restent interdépendants, d'autant plus au sein de travaux qui portent sur la formation des Etats-nations. Ce recentrage de la « nationalisation » sur la nation – alors que la nationalisation économique ou la nationalisation culturelle de Martigny valent pour synonyme d'étatisation –, est particulièrement intéressant pour penser une francisation du rock français. En effet, si j'ai introduit cette thèse par la question d'une politique du rock, on aura compris qu'il s'agit moins de s'intéresser aux politiques culturelles en tant que telles qu'à une articulation entre genre musical et identité nationale, et donc, moins à l'Etat qu'à la nation. En revanche, ces usages non économiques de la « nationalisation » restent éloignés du sujet de thèse ainsi que du contexte d'étude, et ils n'ont pas véritablement été approfondis. De plus, dans le cas de Thiesse et de Chanet, l'emploi des guillemets indique une certaine précaution prise vis-à-vis de la notion.

La « nationalisation culturelle » qui constitue l'objet de cette thèse nécessite de revenir, pour être mieux précisée, sur la notion de nationalisme culturel. Si les usages scientifiques du nationalisme culturel sont divers[122], ils ont pour dénominateur commun de mettre en lumière une articulation entre un récit national et un récit culturel. La notion sert alors à penser des discours qui définissent l'identité nationale par la « culture », cette dernière pouvant aussi bien être entendue comme synonyme d'arts que dans un sens anthropologique[123]. A ce titre, la reconnaissance d'un « rock français » relève d'un nationalisme culturel, puisqu'un lien est posé entre la « francité » et les productions/producteurs de rock. Lorsqu'au contraire, les premiers commentaires sur le rock le présentent comme une musique résolument exogène à la France, ils témoignent là encore d'un nationalisme culturel. Ainsi, la « nationalisation

---

[121] Pérés (Hubert), « Identité nationale et sociologie de la connaissance. Notes pour une comparaison de la construction identitaire en France et en Espagne », *Pôle Sud*, n°14, 2001, p.59 et p.64.

[122] A ce sujet, voir l'épistémologie proposée par Vincent Martigny en introduction de sa thèse. Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.32-44. S'il ne me semble pas utile de détailler ici les différentes formes de « nationalisme culturel », cette thèse, et plus particulièrement la conclusion, offriront l'occasion de les évoquer, notamment lorsqu'il s'agira de catégoriser les nationalismes culturels qui empreignent les discours des acteurs musicaux étudiés.

[123] Lorsque je parlerai du sens anthropologique de la culture, je me référerai à la définition qu'en a donné le Britannique Edward Tylor en 1871 : « *[…] totalité complexe qui comprend les connaissances, les croyances, les arts, les lois, la morale, la coutume, et toute autre capacité ou habitude acquise par l'homme en tant que membre de la société.* » Cité in Warnier (Jean-Pierre), *La mondialisation de la culture*, Paris, Editions La Découverte, 2003, [1999], p.5.

culturelle du rock » doit se comprendre comme le passage d'un nationalisme culturel à un autre. Pour le dire autrement, cette thèse est consacrée aux facteurs sociaux, fondamentalement processuels, qui amènent des acteurs à intégrer à la culture nationale un objet culturel identifié dans un premier temps comme spécifiquement étranger. Il restera à voir si ce mouvement s'apparente plus à une substitution ou à une juxtaposition. Enfin, la référence au nationalisme culturel permet de souligner que la nationalisation culturelle dont il sera question est de nature discursive, ce qui ne veut pas dire que les représentations qui la sous-tendent n'orientent pas les pratiques[124].

La politique du rock menée sous le ministère Lang indique qu'une « francité » du rock français est suffisamment reconnue en 1982 pour que l'Etat s'investisse dans un genre musical d'origine étrangère. Je fais alors l'hypothèse que cette prise en compte étatique du rock a été précédée – voire déterminée – par une francisation du rock français opérée au sein du secteur culturel par divers acteurs, notamment par des producteurs et des professionnels médiatiques. Cette thèse se bornera donc à étudier les actions et les représentations d'acteurs du secteur culturel, des premiers discours français sur le rock en 1955 à la création en 1982 de la Division de l'action musicale chargée du « jazz, des musiques improvisées, du rock et des variétés » – même si des excursions ultérieures pourront être proposées ici et là.

Cet accent sur les acteurs du secteur culturel comporte deux avantages. D'abord, puisque j'ai défini la nationalisation culturelle du rock comme le passage d'un nationalisme culturel à un autre, cette thèse sera complémentaire des *nationalism studies* qui abordent le(s) nationalisme(s) culturel(s) – ou d'autres formes de nationalismes – « par le haut », c'est à dire par l'Etat et les professionnels politiques[125]. Ensuite, une approche « par le bas » permettra de nuancer le rôle de l'Etat dans la constitution, la diffusion ou la reproduction des cultures et des identités nationales, surreprésenté dans de nombreux travaux[126]. Par exemple, pour le

---

[124] J'y reviendrai plus loin.

[125] Concernant le nationalisme culturel, voir Girardet (Raoul), *Le nationalisme français : anthologie 1871-1914*, Paris, Seuil, 1983, [1966] ; Befu (Harumi), dir., *Cultural nationalism in East Asia : representation and identity*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 1993; Dieckhoff (Alain), *La nation dans tous ses Etats*, Paris, Champs, Flammarion, 2000 ; Laborde (Cécile), « The cultures of the Republic: nationalism and multiculturalism in French republican thought », *Political Theory*, vol.29, n°5, octobre 2001, p.716-735 ; Daniels (Timothy P.), *Building Cultural nationalism in Malaysia : identity, representation, citizenship*, London, Routledge, 2005; Starrs (Roy), dir., *Japanese cultural nationalism at home and in the Asia Pacific*, Folkenstone, Global Oriental, 2004 ; Aberbach (David), *Jewish cultural nationalism: origins and influences*, London, Routledge, 2008 ; Yingje (Guo), *Cultural nationalism in contemporary China*, London, Routledge, 2004. Concernant d'autres formes de nationalismes ou de notions annexes, voir Seton-Watson (Hugh), *Nations and states : an enquiry into the origins of nations and the politics of nationalism*, London, Methuen, 1977 ; Delannoi (Gil) et Taguieff (Pierre-André), *Théories du nationalisme*, Paris, Kimé, 1991 ; Billig (Michael), *Banal Nationalism*, Londres, Sage, 1995.

[126] Cela étant, la question de savoir si l'Etat est le principal – voire le seul – acteur de la constitution, diffusion ou reproduction des cultures et des identités nationales, a été en quelque sorte réglée par une approche bourdieusienne de l'Etat. En effet, Bourdieu conçoit l'Etat comme un méta-champ, c'est-à-dire un champ qui constitue et détermine tous les autres. Autrement dit, même les acteurs qui n'appartiennent pas au champ

sociologue Rogers Brubaker, « *la culture conçue comme constitutive de la nationalité est une culture dessinée par l'Etat, et à l'époque contemporaine, propagée par l'Etat*[127] ». Le politologue Christian Coulon conçoit également l'identité nationale comme un produit de l'Etat :

> Il [l'Etat-nation] en formule le récit [de l'identité nationale] et des mythes et des rites. Il fixe des frontières distinguant le national de l'étranger, le Soi de l'Autre. Il se dote d'un droit qui vise à définir les normes et les codes de comportements, et de ce fait représente une mise en ordre et une administration de l'identité. Il cherche à mobiliser les émotions et à susciter les passions. Bref, l'État-nation a tous les traits d'une communauté identitaire totalisante et hégémonique[128].

Ainsi, tout un pan d'une sociologie ou histoire de l'identité nationale a charrié une conception étatiste de la nation, c'est-à-dire l'idée, comme le note le sociologue Pierre Birnbaum, que « *l'Etat invente la nation et crée de toutes pièces sa culture*[129] ».

A côté des travaux qui insistent donc sur l'Etat pour penser la question des identités/cultures nationales, des études déploient plutôt une approche « par le bas », notamment lorsqu'elles sont consacrées plus spécifiquement au « sentiment national »[130]. Dans la plupart des cas, un changement de focal est opéré, mais les études n'en dessinent pas moins un mouvement descendant (du haut vers le bas). Par exemple, si la notion de « nationalisme ordinaire » (*Banal Nationalism*) du sociologue Michael Billig – conçue pour souligner que la nation est signifiée (« *flagged* ») dans la vie quotidienne des citoyens[131] – semble échapper, au premier abord, à une analyse stato-centrée, elle reste, comme le souligne Vincent Martigny, « *fidèle aux perspectives tracées par Hobsbawm, Anderson et Gellner sur le rôle essentiel de l'État dans le processus de production d'un discours hégémonique légitimant une communauté nationale caractérisée par son homogénéité culturelle et dans la*

---

bureaucratique sont habités par une pensée d'Etat. Si cette approche est intéressante d'un point de vue théorique comme méthodologique, il reste important de pouvoir penser une relative autonomie d'acteurs qui, dans les faits, ne sont pas des agents de l'Etat. Bourdieu (Pierre), « Esprits d'Etat. Genèse et structure du champ bureaucratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.96-97, mars 1993, p.49 et p.52.

[127] Brubaker (Rogers), « The Manichean myth : Rethinking the distinction between "civic" and "ethnic" nationalism », in Kriesi (Hans Peter), Armingeon (Klaus), Slegrist (Hannes) et Wimmer (Andreas), dir., *Nation and national identity. The European experience in perspective*, Zurich, Rüegger, 1999, p.67.

[128] Coulon (Christian), « Conclusion : Etat et identité », in Martin (Denis-Constant), dir., *Cartes d'identité : comment dit-on "nous" en politique ?* Paris, Presses de Sciences Po, 1994, p.285-286.

[129] Birnbaum (Pierre), « Dimensions du nationalisme », in Birnbaum (Pierre), dir., *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.25.

[130] Hobsbawm (Eric), Ranger (Terence), dir., *L'invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, [1983] ; Des Robert (Marie-Laëlitia), *Se sentir Français: sociologie d'un sentiment d'appartenance*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction d'Anne Muxel, Paris, Institut d'études politiques de Paris, 2005 ; Brubaker (Rogers), Feischmidt (Margit), Fox (Jon E.) et Grancea (Liana), *Nationalist politics and everyday ethnicity in a Transylvanian town*, Princeton, Oxford, University Press, 2006 ; Hearn (Jonathan), « National identity : Banal, Personal, and Embedded », *Nations and Nationalism*, vol.13, n°4, 2007, p.657-674 ; Fox (Jon E.) et Miller-Idriss (Cinthia), « Everyday nationhood », *Ethnicities*, vol.8, n°4, 2008, p.537-563.

[131] Billig (Michael), *Banal Nationalism*, *op.cit*, p.6.

plupart des cas, linguistique[132] ». Mais dans d'autres cas, les travaux s'attachent plutôt à montrer que « *des acteurs disputent à l'État la construction et le développement du sentiment national*[133] ». Le politologue Yves Déloye parle par exemple d'une « *co-production* » du sentiment national qui inclut l'Etat, le marché et la société civile[134]. Le politologue Sylvain Antichan se réapproprie la notion de nationalisme ordinaire, mais, a contrario de Billig, cherche plutôt à « *comprendre comment les occupations habituelles et hétérogènes des acteurs et des groupes produisent une nationalisation des individus*[135] ». Pour la sociologue Katharine Throssell qui mobilise également la notion, divers acteurs publics et privés participent d'une socialisation à la nation des enfants qui se la représentent alors comme une communauté naturelle[136]. Concernant une notion annexe, les sociologues Françoise Daucé, Anne Le Huérou et la politologue Kathy Rousselet définissent le « patriotisme ordinaire » comme « *des formes d'invention du patriotisme "par le bas" (grassroots patriotism) qui peuvent se développer indépendamment ou à côté des injonctions étatiques*[137] ».

Enfin, d'autres travaux consacrés au « nationalisme ordinaire » vont plus loin en concevant un mouvement ascendant, plutôt que descendant. Par exemple, étudiant la Coupe du Monde de football de 2006, le politologue Tilman Turpin montre que les élites politiques et intellectuelles allemandes se sont adaptées à l'euphorie patriotique populaire, sans en être les instigateurs[138]. Quant au politologue Etienne Smith, il offre la capacité de penser le cas d'acteurs qui contrecarrent les stratégies des agents de l'Etat. En effet, il montre qu'au Sénégal, la langue wolof est conçue par la population comme un élément majeur de l'identité nationale, alors que l'Etat a cherché à imposer le français comme langue nationale[139].

Diverses études ont donc déployé une approche « par le bas », tout évitant de concevoir l'Etat comme l'unique (ou même le principal) acteur de la socialisation au national. Mais, comme il en a été fait mention, elles ne concernent pas véritablement le nationalisme culturel. C'est néanmoins le cas de la contribution susmentionnée d'Etienne Smith. Le

---

[132] Martigny (Vincent), « Penser le nationalisme ordinaire », *Raisons politiques*, n°37, 2010/1, p.12.
[133] *Ibid*.
[134] Déloye (Yves), « National identity and everyday life », in Breuilly (John), dir., *The Oxford handbook of the history of nationalism*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p.615-631.
[135] Antichan (Sylvain), « Penser le nationalisme ordinaire avec Maurice Halbwachs », *Raisons politiques*, n°37, 2010/1, p.22.
[136] Throssell (Katharine), « Un berceau bleu, blanc, rouge : le nationalisme ordinaire et l'enfance », *Raisons Politiques*, n°37, 2010/1, p.27-38.
[137] Daucé (Françoise), Le Huérou (Anne) et Rousselet (Kathy), « Les diversités du patriotisme contemporain », *Critique Internationale*, n°58, 2013/1, p.12.
[138] Turpin (Tilman), « La Coupe du monde de football 2006 : Vers une redécouverte du nationalisme ordinaire allemand ? », *Raisons Politiques*, n°37, 2010/1, p.119-130.
[139] Smith (Etienne), « La nationalisation par le bas : un nationalisme banal ? Le cas de la wolofisation au Sénégal », *Raisons Politiques*, n°37, 2010/1, p.65-77.

nationalisme culturel est également abordé dans une enquête par questionnaire, réalisée par Guy Michelat et Jean-Pierre Hubert Thomas, publiée en 1966[140]. De plus, si Vincent Martigny a choisi pour sa thèse de se consacrer à « *un nationalisme culturel français construit "par le haut" (top-down), et donc en grande partie "par l'Etat" (state framed), c'est-à-dire par les acteurs politiques et de la haute fonction publique qui exercent des fonctions officielles*[141] », il précise :

> En dépit de son importante, l'Etat n'est pas le seul opérateur du nationalisme culturel et il est nécessaire de sortir d'une perspective uniquement stato-centrée pour analyser l'élaboration du récit national. Certains acteurs jouent un rôle essentiel de légitimation du nationalisme culturel d'Etat : les intellectuels, les acteurs et institutions culturels, les médias nationaux. C'est pourquoi une partie de notre recherche est non seulement consacrée à l'analyse des discours et des pratiques des élites politiques, mais aussi à celle des intellectuels influents, des journalistes ou des artistes qui participent à la formation des représentations dans le domaine culturel, afin de comprendre l'environnement intellectuel dans lequel se forme le récit national majoritaire[142].

Il reste qu'ici, Martigny ne permet pas de penser la question d'une autonomie (même relative) du nationalisme culturel d'acteurs culturels, puisque le rôle de ces derniers est cantonné à un travail de « *légitimation du nationalisme culturel d'Etat* ». Autrement dit, il n'échappe pas complétement à une perspective stato-centrée puisqu'en prenant en compte les acteurs culturels, il est toujours question de l'Etat.

Cette thèse propose alors de suivre un chemin inverse, à savoir d'étudier la production de récits culturo-nationaux par des acteurs du secteur culturel, tout en saisissant cette production indépendamment de l'Etat. Cela étant, à l'instar de Martigny mais toujours de façon inverse, l'accent mis sur ces acteurs ne m'empêchera pas de porter ici et là un intérêt aux discours et pratiques des professionnels politiques. Enfin, la conclusion offrira l'occasion d'interroger un mouvement ascendant évoqué plus haut : la prise en compte du rock par l'Etat n'a-t-elle pas été déterminée par une sédimentation de discours et de pratiques d'acteurs du secteur culturel ? Pour poser la question autrement, en prenant en compte le rock dans les années 80, les agents de l'Etat ne s'appuient-ils pas sur un travail antérieur de francisation du rock français, opéré par des acteurs du secteur culturel ?

Épistémologie des transferts culturels : de l' « acculturation » aux « circulations transnationales »

Parce qu'elle traite de la francisation d'un genre musical apparu aux Etats-Unis dans les

---

[140] Michelat (Guy) et Thomas (Jean-Pierre Hubert), *Dimensions du nationalisme : Enquête par questionnaire*. *Cahiers de la Fondation Nationale des Science Politique 143*, Paris, Presses de la FNSP, 1966, p.32.
[141] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.40-41.
[142] *Ibid*, p.42.

années 50, cette thèse s'inscrit plus largement dans divers courants de recherche consacrés aux phénomènes de transferts culturels. Il convient d'abord de présenter la notion d'acculturation, initialement conceptualisée par l'anthropologie culturelle étatsunienne. Les apports, mais aussi et surtout les limites de cette notion permettront de mieux cadrer la question d'une circulation du rock et de sa réappropriation en France.

Etymologiquement, « acculturation » correspond à un mouvement vers la culture, le « ac » renvoyant au latin « ad » et non au « a » privatif grec. Apparue au sein du courant diffusionniste, la notion servait à penser la diffusion géographique de traits culturels qui témoigne de « contacts » entre des cultures dites « primitives »[143]. Parmi les divers usages de la notion qui ont cours dès la fin du XIXe siècle, celui qu'en proposent en 1936 trois anthropologues étatsuniens (Melville Herskovits, Ralph Linton et Robert Redfield) est généralement retenu, à savoir : « *[…] l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels initiaux de l'un ou l'autre des deux groupes*[144] ». Rapidement, Herskovits identifie des problèmes posés par cette définition. Il regrette en premier lieu l'absence de précision qui rend la notion trop floue[145]. De fait, le mouvement qu'implique l'« acculturation » concerne-t-il des groupes sociaux ou des sociétés ? En 1948, Herskovits propose alors de restreindre la notion aux contacts entre des peuples[146]. Il invite également à mieux identifier les agents de l'acculturation, alors que le diffusionnisme se contentait de retracer la diffusion de traits culturels, sans s'intéresser aux mécanismes par lesquels elle s'opère. De plus, il évoque la diversité des cas de figure : les peuples en contact ont-ils une relation amicale ou hostile ? Ont-ils un poids démographique équivalent ou inégal ? L'« acculturation » peut-elle renvoyer à un mouvement à sens unique ou engage-t-elle nécessairement une réciprocité ? Enfin, parmi les nombreux efforts fournis par Herskovits pour préciser la notion, on peut trouver un postulat intéressant pour le sujet qui nous concerne ici, à savoir l'idée que l' « acculturation » engage un phénomène de réinterprétation ; l'historien Ludovic Tournès le résume ainsi :

> On sait depuis les travaux de l'anthropologue Melville Herskovits que tout phénomène d'acculturation est marqué par un processus de réinterprétation de l'élément culturel importé par la culture d'accueil, "processus par lequel d'anciennes significations sont

[143] Grenon (Michel), « La notion d'acculturation entre l'anthropologie et l'historiographie », *Lekton*, vol.2, n°2, 1992, p.13-42.
[144] La traduction est empruntée à Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.8.
[145] Herskovits (Melville Jean), *Acculturation. The Study of Culture Contact*, Gloucester, Peter Smith, 1958, [1938], p.6-12.
[146] Herskovits (Melville Jean), *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, Payot, 1967, [1948].

> attribuées à des éléments nouveaux ou par lequel de nouvelles valeurs changent la signification culturelle des formes anciennes"[147].

Je ne détaillerai pas les usages de la notion dans les travaux de Ralph Linton et Robert Redfield, ce qui nous emmènerait dans des sentiers moins pertinents pour aborder la question d'une réappropriation du rock par des acteurs français[148]. En revanche, le travail de Linton permet de détailler l'idée d'une relation asymétrique – déjà posée par Herskovits – qui peut se jouer avec l'« acculturation », ce qui n'est pas sans intérêt pour le sujet qui nous concerne. En effet, pour Linton, l' « acculturation » peut découler de la volonté d'un groupe dominé de ressembler à un groupe dominant, ou encore, de la tentative de domination d'un groupe social sur un autre, ce qui, dans ce dernier cas, peut entraîner des réactions anti-acculturantes[149]. Or, en étudiant la réappropriation du rock en France, se posera également la question d'une domination, dans le cas où certains acteurs français se branchent sur des objets qu'ils sur-valorisent parce qu'ils sont (identifiés comme) étatsuniens, dans le cas où d'autres acteurs se servent de la présence du rock en France pour valider la thèse d'une colonisation culturelle par les Etats-Unis – ce qui témoigne d'une prise de position anti-acculturante –, ou encore, dans le cas d'échanges franco-étatsuniens et franco-britanniques qui témoignent de relations asymétriques.

Les usages ultérieurs et non étatsuniens de l'« acculturation » se caractérisent également par un intérêt porté aux enjeux de domination. Si les chercheurs britanniques témoignent de leur méfiance vis-à-vis de l' « acculturation »[150] – comme le note en 1965 l'anthropologue français Alphonse Dupront, la notion « *traverse mal l'Atlantique*[151] » –, leur notion de *culture contact* semble en constituer un équivalent, appliqué aux changements culturels provoqués par les Blancs en Afrique. Il en est de même pour les anthropologues et historiens français qui appliquent la notion, à partir des années 60, aux situations coloniales, et plus généralement,

---

[147] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, *op.cit*, p.319.

[148] En effet, en travaillant sur l'acculturation de la culture paysanne à la culture urbaine, Redfield se sert de la notion pour penser des contacts entre des groupes sociaux d'une même société. Quant à Linton qui s'intéresse également aux contacts entre groupes sociaux, il renvoie aussi la notion à la question de l'apprentissage, en tant que phénomène socio-psychologique, c'est-à-dire au processus par lequel un individu assimile les codes et les valeurs de son groupe d'appartenance. Redfield (Robert), *The Folk culture of Yucatan*, Chicago, The University of Chicago Press, 1941 ; Linton (Ralph), *The cultural background of personality*, New York, London, Appleton Century Company, 1945. Il peut être intéressant de souligner que ce dernier usage de l'"acculturation" correspond à ce qu'Herskovits, dans la lignée des travaux de Margaret Mead, désigne plutôt par la notion d'enculturation. Herskovits (Melville Jean), *Les bases de l'anthropologie culturelle*, *op.cit*, p. ?.

[149] Linton (Ralph), *Acculturation in seven American Indian tribes*, Gloucester, Peter Smith, 1963, [1940].

[150] L'anthropologue Malinowski reproche par exemple l'ethnocentrisme moral que la notion implique, notamment parce qu'elle est apparue dans un contexte où des anthropologues étatsuniens se sont interrogés sur le soulèvement des Amérindiens en 1890, qu'ils envisageaient alors comme un échec de la mission civilisatrice des Etatsuniens Blancs. A ce sujet, voir Bastide (Roger), « Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », in Gurvitch (Georges), *Traité de sociologie*, Paris, 1963, p.316 ; Grenon (Michel), « La notion d'acculturation entre l'anthropologie et l'historiographie », art.cit.

[151] Dupront (Alphonse), *De l'Acculturation*, Vienne, Berger-Levrault, B. Schott's Söhne, 1966.

aux contacts entre des sociétés dont les relations sont agonistiques[152].

Cet investissement dans la question d'une asymétrie se retrouve par la suite chez des historiens français formés durant les Trente Glorieuses – donc, dans un contexte où les Etatsuniens sont physiquement et symboliquement présents en France. L'« acculturation » est alors appliquée aux relations franco-étatsuniennes et sert à opposer une société étatsunienne développée et sur-industrialisée à une société française dévastée par la guerre. Ludovic Tournès précise :

> C'est notamment le cas dans le domaine économique, où "l'importation" de méthodes depuis les Etats-Unis et leur "adaptation" à la réalité française (organisation du travail, management, production de masse, marketing) ont été abondamment étudiées par les historiens, et où la notion d'acculturation va de pair avec celle de "retard" français, cette dernière sous-entend bien des écrits sur l'américanisation[153].

Pour Tournès, ces travaux portant sur l'américanisation soulèvent des problèmes épistémologiques et méthodologiques qui concernent plus largement la notion d'acculturation. Tout d'abord, l'américanisation est le plus souvent étudiée de façon bilatérale (France/Etats-Unis)[154]. Or, les rapports que chacun des deux pays entretient avec d'autres peuvent intervenir dans les transferts franco-étatsuniens[155]. Ensuite, un circuit à sens unique est induit avec l'américanisation (des Etats-Unis vers la France). Or, même après 1945, c'est-à-dire à partir du moment où l'influence étatsunienne est la plus manifeste en France, l'hégémonie de la France aux Etats-Unis reste forte – la *French Theory* irrigue par exemple les universités étatsuniennes[156]. Enfin, la façon dont l'américanisation a été travaillée par ces historiens implique l'idée d'une réception passive[157]. Or, quantité de travaux relevant de diverses disciplines – en sociologie, en histoire, mais également et surtout en sciences de l'information et de la communication – ont depuis démontré que la réception constitue également un acte de

---

[152] Voir notamment Balandier (Georges), « Dynamique des relations extérieures des sociétés archaïques », in Gurvitch (Georges), *Traité de sociologie*, *op.cit* ; Wachtel (Nathan), *La vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, 1971.

[153] Tournès (Ludovic), « Américanisation », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves) et Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p.19.

[154] *Ibid*, p.18.

[155] Tournès prend l'exemple de la fondation (étatsunienne) Rockefeller qui, dans l'entre-deux-guerres, contribue à réformer l'enseignement médical français. Il s'agit alors moins de l'implantation en France de méthodes étatsuniennes que de l'implantation de méthodes allemandes qui, déjà implantées aux Etats-Unis, ont été américanisées. Ce « *circuit indirect et complexe* » (de l'Allemagne à la France via les Etats-Unis) ne peut se comprendre sans revenir sur la réticence que des acteurs français auraient pu avoir à adopter directement un « modèle » allemand. Ainsi, la stratégie de la Rockefeller « *ne consiste pas tant à importer un système "américain" qu'à contribuer à rendre acceptable aux élites médicales françaises un système "allemand" en le parant de couleurs "américaines" qui lui enlèvent sa symbolique négative* ». Tournès (Ludovic), « La philanthropie américaine et l'Europe : contribution à une histoire transnationale de l'américanisation », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin1*, n° 31, 2010/1, p.183-184.

[156] Tournès (Ludovic), « Américanisation », *op.cit*, p.20.

[157] *Ibid*, p.21.

production[158]. Dès lors, l'américanisation de la France devrait moins renvoyer à l'idée d'une culture étatsunienne qui se supplanterait progressivement à une culture française, qu'à l'augmentation de réinterprétations françaises d'objets culturels étatsuniens. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Tournès envisage « *la réinterprétation du jazz* » en France comme « *un phénomène de contreaméricanisation* », plutôt qu'un phénomène d'américanisation[159].

Portant sur l'histoire du jazz en France, l'ouvrage de Tournès (issu de sa thèse) offre des pistes intéressantes pour contourner les problèmes épistémologiques/méthodologiques que la notion d'acculturation pose[160]. Tout d'abord, comme il vient d'en être fait mention, l'accent est mis sur les réinterprétations du jazz, ce qui lui permet d'écarter la thèse d'une réception passive :

> L'apparition de ce groupe d'artistes hexagonaux ne se contentant pas de copier les maîtres américains mais apportant leur pierre à l'évolution musicale du jazz est l'un des signes les plus tangibles d'une acculturation de la musique noire américaine dans notre pays […] la culture nationale ne subit pas de façon passive l'arrivée d'un phénomène musical nouveau et, très vite, en donne une interprétation personnelle[161].

Loin de réduire son analyse aux musiciens, Tournès montre qu'un appareil de critiques participe également d'une réinterprétation française du jazz. La focale sur les critiques de jazz permet par ailleurs de rendre compte d'échanges franco-étatsuniens à double sens – Herskovits avait déjà souligné que toute transmission culturelle engage nécessairement une réciprocité[162] –, lorsque par exemple, Tournès mentionne *Hommes et problèmes du jazz* d'André Hodeir, qui figure au sein d'une collection de 400 ouvrages consacrés à la culture étatsunienne, sélectionnés en 1956 par la fondation Carnegie, et distribués dans des universités britanniques et étatsuniennes[163]. La présence de cet ouvrage français au sein d'une collection étatsunienne est d'autant plus importante qu'*Hommes et problèmes du jazz* est le seul livre consacré à la musique, ainsi que le seul livre écrit par un non-étatsunien. Enfin,

---

[158] Voir par exemple Chartier (Roger), dir., *Pratiques de la lecture*, Paris, Marseille, Rivages, 1985 ; Fiske (John), *Television Culture*, Londres, Routledge, 1987 ; Liebes (Tamar) et Katz (Elihu), *The Export of Meaning. Cross-cultural Readings of Dallas*, New York, Oxford University Press, 1990 ; Hall (Stuart), « Codage/décodage », *Réseaux*, n°68, 1994, p.27-39 ; Le Guern (Philippe), dir., *Les cultes médiatiques, op.cit* ; Le Grignou (Brigitte), *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*, Paris, Editions Economica, 2003 ; Maigret (Éric), *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2003 ; Charpentier (Isabelle), dir., *Comment sont reçues les œuvres* ?, *op.cit* ; Jenkins (Henry), *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, INA éditions, 2013, [New York, Londres, 2006].

[159] Tournès (Ludovic), « La réinterprétation du jazz », art.cit, p.72-83.

[160] Il faut néanmoins préciser que Tournès prendra ses distances avec l'« acculturation » et ses notions annexes (diffusion, réception) pour adopter le paradigme transnational qui sera évoqué plus loin. A ce sujet, voir Tournès (Ludovic), « L'Histoire culturelle face au "tournant transnational" », in Cohen (Evelyne), Goetschel (Pascale) et Martin (Laurent), dir., *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, p.249-252.

[161] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, *op.cit*, p.223 et p.251.

[162] Herskovits (Melville Jean), *Les bases de l'anthropologie culturelle*, *op.cit*.

[163] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, *op.cit*, p.213.

alors qu'Herskovits invitait à restreindre l'« acculturation » aux transmissions en cours[164], Tournès tire au contraire les bénéfices d'une analyse qui croise le processus d'acculturation – en repérant par exemple la nature des agents ou les lieux de l'acculturation – des résultats de l'acculturation, de telle façon que les seconds paraissent déterminer le premier, ou tout du moins, que la diffusion et la réception semblent s'opérer conjointement, et non diachroniquement.

D'autres courants de recherche qui ne recourent pas à la notion d'acculturation ont néanmoins apporté des éléments théoriques pour penser les transmissions culturelles entre différents pays, en mettant, là encore, l'accent sur les phénomènes de réappropriation. Des travaux relevant des *cultural studies* ont par exemple montré qu'en empruntant à une culture dominante, des groupes dominés peuvent charger un objet culturel d'une nouvelle signification qui exprime une « *résistante*[165] » à la tentative du groupe dominant d'imposer à l'ensemble de la société ses significations (règles, codes, conventions) naturalisées, c'est-à-dire universalisées[166]. De plus, ces travaux mettent au premier plan le contexte social de réception. Par exemple, pour Dick Hebdige, si deux *subcultures* composées d'Etatsuniens blancs se sont réappropriées le « jazz noir » dans les années 50, elles n'y entretiennent pas le même rapport. Alors que l'*hipster* issu de la classe ouvrière est étroitement lié aux Noirs du ghetto, avec qui il partage les mêmes lieux, le même langage… le *beatnik* issu de la classe moyenne a un rapport imaginaire au « Noir ». Hebdige en conclut : « *C'est ainsi que, bien que les sous-cultures respectives des hipsters et des beats s'articulent autour d'une même identification aux Noirs (symbolisée par le jazz), la nature de cette identité, telle qu'elle transparaît dans les styles adoptés par chacun des deux groupes, était qualitativement différente*[167]. » Si ces travaux sont avant tout consacrés aux transmissions culturelles entre groupes sociaux d'une même société, la question de l'importation au Royaume-Uni d'objets culturels étatsuniens est également étudiée[168]. Par exemple, Hebdige soutient l'idée que la figure du *beatnik* a plus facilement traversé l'Atlantique que celle du *hipster* parce qu'il n'y avait pas d'importantes populations noires dans les quartiers des villes britanniques[169]. Son ouvrage est également intéressant en ceci qu'il pointe des *malentendus* – je le souligne pour

[164] Herskovits (Melville Jean), *Les bases de l'anthropologie culturelle*, *op.cit*.
[165] Le terme est emprunté à l'ouvrage de référence sur cette question. Hall (Stuart) et Jefferson (Tony), dir., *Resistance through rituals*, *op.cit*.
[166] Hebdige (Dick), *Sous-culture, op.cit,* p.12-13. Cette idée d'une résistante à la culture dominante, qui se réalise paradoxalement par la réappropriation d'éléments issus de cette culture, sera développée en France par Michel de Certeau avec son concept de « *braconnage culturel* ». De Certeau (Michel), *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.
[167] Hebdige (Dick), *Sous-culture*, *op.cit*, p.52.
[168] Outre l'exemple d'Hebdige, voir aussi Chambers (Iain), « A strategy for living : Black music and white subcultures », in Hall (Stuart) et Jefferson (Tony), dir., *Resistance through rituals*, *op.cit*, p.157-173.
[169] Hebdige (Dick), *Sous-culture*, *op.cit*, p.52.

faire allusion à un article de Bourdieu qui sera évoqué ci-dessous – que les transferts culturels peuvent engendrer. Par exemple, l'hostilité des Teddy Boys britanniques vis-à-vis des immigrés jamaïcains entre en contraction avec leur goût pour le rock[170]. Hebdige précise : « *A travers cette appropriation sommaire et passablement abstraite du rock américain, il était difficile que soit perçu le subtil dialogue entre formes musicales noires et blanches qui s'exprimait dans le vibrato des premiers chanteurs de rock.* »

Dans son article consacré à « la circulation internationale des idées », Bourdieu met également l'accent sur le rôle primordial du contexte de réception dans les phénomènes de transferts entre différents pays, en soulignant notamment que « *les textes circulent sans leur contexte*[171] ». Lus par le prisme de la théorie des champs, les emprunts à l'étranger sont analysés à partir de « *la structure du champ de réception* »[172]. Si Bourdieu conçoit rapidement des cas de figure où « *le transfert peut se faire assez bien* » – c'est-à-dire lorsqu'il y a une homologie structurale entre les positions qu'occupent, dans leur champ national respectif, l'agent qui emprunte et ce qui est emprunté à l'étranger –, il s'attache surtout à rendre compte d'un « *malentendu structural*[173] ». Il peut être intéressant de noter pour la suite qu'avec le titre de son article, Bourdieu contribuera à renouveler le vocabulaire des études portant sur les transferts culturels qui recourront plus volontiers à la notion de circulation qu'à celle d'acculturation. En revanche, il sera moins question d'une « circulation internationale » que de « circulations transnationales ».

Dans les années 90, les recherches consacrées aux transferts culturels s'articulent autour de la question de la globalisation. L'idée d'une globalisation culturelle avait déjà été posée en 1967 par le Canadien Marshall McLuhan, spécialisé en sciences de l'information et de la communication. Avec l'expression de « *village global* », McLuhan cherchait à décrire un processus d'uniformisation culturelle du monde, engendré par le développement des *mass-media*[174]. Vingt à trente ans plus tard, des travaux ont contré la thèse d'une uniformisation en soutenant l'idée que la globalisation économique, loin de s'accompagner d'une globalisation

---

[170] *Ibid*, p.54-55.

[171] Bourdieu (Pierre), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, 2002, p.4.

[172] Pour un autre exemple d'une analyse de la réception en termes de champ, voir la thèse de Mathieu Hauchecorne dans laquelle il s'intéresse à la réception française de John Rawls en mettant l'accent sur la position que les médiateurs français occupent dans le champ intellectuel et politique. Hauchecorne (Mathieu), *La fabrication transnationale des idées politiques : Sociologie de la réception de John Rawls et des "théories de la justice" en France (1971-2011)*, thèse de doctorat en science politique sous la direction de Frédérique Matonti et de Frédéric Sawicki, Lille 2, 2011.

[173] Bourdieu (Pierre), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », art.cit, p.4 et p.6.

[174] McLuhan (Marshall), *Message et massage : un inventaire des effets*, Paris, Firmin-Didot, 1968 [1967]. Pour une critique de la métaphore du village, voir Tremblay (Gaëtan), « De Marshall McLuhan à Harold Innis ou du village global à l'empire mondial », *Tic&société*, n°1, vol.1, 2008, [en ligne]. URL : https://journals.openedition.org/ticetsociete/222#ftn9 [consulté le 20 juillet 2021]

culturelle, a engendré des phénomènes de résistance locale d'ordre culturo-identitaire. C'est par exemple le cas de l'ouvrage du politologue étatsunien Benjamin Barber, *Djihad versus McWorld*, ou encore, celui de Samuel Huntington, *Le choc des civilisations*[175]. Au-delà des nombreux problèmes épistémologiques et méthodologiques qu'ils posent – par exemple, l'homogénéité supposée des aires culturelles en jeu, ou, ce qui revient au même, leur délimitation – ces deux ouvrages n'offrent qu'une vision réduite des transferts culturels à l'heure de la globalisation, en ne s'intéressant qu'aux conséquences conflictuelles des transferts.

D'autres travaux ont tenté de dépasser l'alternative « uniformisation/réaction contre l'uniformisation » en s'attachant à retracer les « *agencements intermédiaires* », c'est-à-dire les réseaux qui imbriquent le local au global[176]. L'anthropologue suédois Ulf Hannerz parle par exemple d'une « *complexité culturelle* » qu'il envisage comme un processus de « *créolisation* » du monde[177]. Cette idée que les cultures, parce qu'elles « voyagent », tendent à se mélanger de façon croissante se retrouve chez l'anthropologue étatsunien James Clifford à travers sa notion de « *traveling cultures*[178] ». Mais là encore, des problèmes épistémologiques ont été pointés, notamment par l'anthropologue français Jean-Loup Amselle. Tout d'abord, dans le cas d'études portant sur des situations coloniales ou post-coloniales – à l'instar du *Traité du Tout-Monde* de l'Antillais Edouard Glissant[179] –, les notions de créolisation, d'hybridation ou de métissage, impliquent l'existence de « *"cultures ataviques", c'est-à-dire celles qui se développent dans le cadre d'une nation statocentrée comme la France (Pierre Nora) ou celles qui se définissent en référence à un ancêtre commun, réel ou mythique, comme de nombreuses sociétés primitives, par exemple*[180] ». Pour Amselle, cette dichotomie pose problème puisqu'elle suppose l'existence de sociétés qui sont donc culturellement imperméables à d'autres cultures. Ensuite, Amselle s'attaque à l'idée selon laquelle la globalisation constituerait un phénomène inédit dans l'histoire :

> Si, comme les anthropologues postmodernes l'affirment, notre époque est radicalement différente de toutes celles qui l'ont précédée, au sens où la contemporanéité consisterait en une mise en relation généralisée et une interdépendance totale de l'ensemble des

[175] Barber (Benjamin), *Djihad versus McWorld. Mondialisation et intégrisme contre la démocratie,* Paris, Desclée de Brouwer, 1996 ; Huntington (Samuel), *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2000 [1996].
[176] Latour (Bruno), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La découverte, 1991, p.166.
[177] Hannerz (Ulf), *La complexité culturelle. Etudes de l'organisation sociale de la signification*, Bernin, A la croisée, 2010, p. 311. Voir également Hannerz (Ulf), « The World in Creolisation », *Africa*, vol.57, 1987, p.546-559.
[178] Clifford (James), *Routes, Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, « traveling cultures », p.17-46. Voir aussi Gilroy (Paul), *L'Atlantique noir, op.cit*.
[179] Glissant (Edouard), *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
[180] Amselle (Jean-Loup), « La globalisation, "Grand partage" ou mauvais cadrage ? », *L'Homme*, n°156, 2000, p.209.

> cultures de la planète, c'est qu'il a bien existé une phase de l'histoire de l'humanité dans laquelle certaines sociétés vivaient repliées sur elles-mêmes […][181]

Or, en s'appuyant sur un ouvrage de l'anthropologue britannique Malinowski – Les Argonautes du Pacifique occidental –, Amselle montre que le système du kula témoignait déjà d'un *« phénomène de globalisation primaire ou partiel*[182] ». Ainsi, renonçant à différencier synchroniquement des cultures créolisées des cultures ataviques, et diachroniquement, des sociétés contemporaines qui se distingueraient des sociétés du passé par leur ouverture culturelle inédite, Amselle préfère adopter le postulat selon lequel « *toute société est métisse et donc que le métissage est le produit d'entités déjà mêlées, renvoyant à l'infini l'idée d'une pureté originaire*[183] ».

L'anthropologie d'Amselle invite alors à reformuler la question du changement culturel – au cœur de l'« acculturation » – qui, chez Herskovits et Linton – ou plus récemment, chez le sociologue britannique Anthony Giddens – apparaît comme le produit d'une combinaison entre des facteurs endogènes (inventions, découvertes) et exogènes (emprunts)[184]. En effet, en postulant que le propre de toute culture est son ouverture aux autres, la différenciation entre facteurs endogènes et exogènes devient insaisissable puisque toute invention est tributaire d'emprunts antérieurs[185]. De plus, pour penser la question des transferts culturels sans supposer l'existence de cultures étanches – mais également pour éviter le terme de métissage trop connoté biologiquement –, Amselle propose la notion de branchements qu'il définit comme une « *dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires*[186] ». Ce faisant, il propose un schéma original des transferts culturels qui s'éloigne du triptyque « production/diffusion/réception », caractéristique des travaux sur l'acculturation.

Enfin, l'émulation suscitée par les réflexions portant sur la globalisation a eu pour conséquence une remise en cause du paradigme national, comme le souligne Akira Iriye ou Sebastian Conrad :

---

[181] *Ibid*, p.212.

[182] *Ibid*, p.219. Sur l'idée que la globalisation ne constitue pas un phénomène inédit dans l'histoire, voir aussi Frank (André Gunder), *Re-Orient : Global Economy in the Asian Age*, Berkeley, University of California Press, 1998 ; Went (Robert), *Globalization : Neoliberal Challenges, Radical Responses*, London, Pluto, 2000 ; Wimmer (Andreas), « Globalisations Avant la Lettre. A Comparative View on Isomorphization and Heteromorphization in an Interconnecting World », *Comparative Studies in Society and History*, n°3, vol.43, 2001, p.435-466.

[183] Amselle (Jean-Loup), « La globalisation », art.cit, p.210.

[184] Grenon (Michel), « La notion d'acculturation entre l'anthropologie et l'historiographie », art.cit. Giddens (Anthony), *The Class Structure of the Advanced Societies*, Londres, Hutchinson, 1973, p. 265.

[185] Bien avant les travaux d'Amselle, l'anthropologue français André Leroi-Gourhan s'opposait déjà à la différenciation entre inventions et emprunts. Leroi-Gourhan (André), *Milieu et technique*, Paris, Albin Michel, 1945.

[186] Amselle (Jean-Loup), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p.7.

> Le concept de mondialisation a permis d'analyser toutes ces évolutions comme des éléments d'une situation mondiale dans laquelle les pays sont liés les uns aux autres économiquement, socialement et culturellement. Lorsque le monde dans son entier, et non les différentes nations, est mis en avant, les histoires nationales perdent leur caractère d'unicité et "d'exception"[187].
>
> Ni l'histoire comparative ni l'histoire des transferts n'échappent cependant à la logique compartimentale des histoires nationales. En réalité, elles ajoutent de la nuance à un paradigme qu'elles finissent par reproduire. Les unités de comparaison ainsi que les origines et les destinations des transferts, sont généralement, au final, les États-nations[188].

Ces attaques d'historiens contre les histoires nationales s'inscrivent plus largement dans une critique du nationalisme méthodologique. Si l'on peut définir sommairement ce dernier comme « *un biais cognitif [qui] consiste à comprendre le monde social en prenant l'État-nation pour unité d'analyse*[189] », les critiques varient en fonction des auteurs. Pour le sociologue japonais Akihiro Ishikawa, le nationalisme méthodologique pose problème dans la mesure où il induit une surestimation des spécificités nationales[190]. Pour le sociologue allemand Ulrich Beck, le problème tient à ce que les Etats-nationaux sont appréhendés comme des groupes sociaux[191]. La critique du politologue britannique, qui préfère par ailleurs parler de « territorialisme méthodologique », est purement d'ordre méthodologique : « *[…] on formule des concepts, on pose des questions, on construit des hypothèses, on collecte et on interprète les preuves, on tire des conclusions dans un cadre spatial qui est complètement territorial*[192] ». Pour encadrer cette diversité des critiques du nationalisme méthodologique, le politologue Speranta Dumitru en propose une typologie[193], tout en soulignant que chaque type de nationalisme méthodologique n'induit pas nécessairement les autres :

> En effet, critiquer l'usage de l'État-nation comme unité d'analyse peut signifier trois choses différentes : critiquer la prééminence injustifiée accordée à l'État-nation dans les

---

[187] Iriye (Akira), « Réflexions sur l'histoire globale et transnationale », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 121/2013, p.89-106.

[188] « *Neither comparative and transfer history, however, escape the compartmental logic of national histories. In fact, they add nuance to a paradigm that, in the end, they reproduce. The units of comparisons as well as the origins and destinations of transfer, after all, are typically nation-states.* » Conrad (Sebastian), « Circulation, "National Work" and Identity. Debates About the Mobility of Work in Germany and Japan, 1890-1914 », in Lepenies (Wolf), dir., *Entangled Histories and Negotiated Universals. Centers and Peripheries in a Changing World*, Francfort-sur-le Main, New York, Campus, 2003, p. 260.

[189] Dumitru (Speranta), « Qu'est-ce que le nationalisme méthodologique ? Essai de typologie », *Presses de Sciences Po*, n°54, 2014/2, p.9.

[190] Contre l'idée selon laquelle les techniques de *management* au Japon sont intrinsèquement liées à la culture traditionnelle japonaise et aux traits psychologiques des Japonais, Ishikawa montre que les facteurs technologiques et économiques qui déterminent en partie ce *management* ne sont pas spécifiques au Japon. Ishikawa (Akihiro), « A Survey Of Studies In The Japanese Style Of Management », *Economic and Industrial Democracy*, n°1, vol.3, 1982.

[191] Beck (Ulrich), *What is Globalization ?*, Cambridge, Polity Press, 2000.

[192] Scholte (Jan Aart), *Globalization : A critical introduction*, New York, Palgrave Macmillan, 2000, p.66.

[193] La typologie du sociologue Andreas Wimmer et de l'anthropologue Nina Glick-Schiller s'en rapproche, mais ne comporte pas ce que Dumitru nomme « groupisme ». Wimmer (Andreas) et Glick-Schiller (Nina), « Methodological Nationalism, the Social Sciences, and the Study of Migration : An Essay in Historical Epistemology », *International Migration Review*, n°3, vol.37, 2003, p.577-578.

> sciences sociales, critiquer l'identification de la société à la société d'un État-nation, ou rejeter la compréhension de l'espace comme naturellement divisé en territoires nationaux. Nous appellerons ces présupposés stato-centrisme, groupisme et territorialisme […] Plusieurs exemples susmentionnés montrent déjà que le stato-centrisme est distinct du territorialisme : la "littérature japonaise" territorialise un objet sans pour autant affirmer une prééminence de l'État-nation. Le territorialisme se distingue aussi du groupisme : la "social-démocratie allemande" territorialise un courant de pensée sans présupposer un groupe homogène qui agit selon des projets communs ; à l'inverse, la "finance internationale" est souvent représentée comme désignant un groupe agissant et ayant des intérêts communs sans être territorialisé[194].

Comme le souligne Tournès[195], différents courants historiographiques apparus à partir des années 80 – mais surtout à partir des années 90 – se sont développés, au moins en partie, autour du paradigme transnational[196] (histoire mondiale, histoire globale, histoire connectée, *subaltern studies* et histoire transnationale)[197]. Conçu pour encadrer la question des circulations en tout genre, notamment migratoires[198], le paradigme transnational a ouvert des pistes de recherche pour l'histoire culturelle. Pour Tournès, l'accent mis sur « *les relations transfrontalières* » permet de dépasser les apories de l'« acculturation » puisqu'il s'agit de s'intéresser à une « *dimension circulatoire et non pas diffusionniste*[199] ».

Si la circulation du rock n'est pas l'objet central de cette thèse, il faut pouvoir tirer profit d'une épistémologie des transferts culturels puisque la francisation du rock s'inscrit nécessairement dans le cadre d'une circulation culturelle.

Pour échapper à une étude bilatérale des échanges internationaux qui se jouent avec la circulation du rock, une attention particulière a été portée au rock britannique. Cette approche s'est révélée bénéfique puisqu'il est rapidement apparu que les échanges franco-étatsuniens peuvent difficilement être isolés des échanges franco-britanniques ou britanno-étatsuniens.

---

[194] Dumitru (Speranta), « Qu'est-ce que le nationalisme méthodologique ? », art.cit, p.18 et p.20-21.
[195] Tournès (Ludovic), « L'Histoire culturelle face au "tournant transnational" », *op.cit*, p.249-252.
[196] Cela étant, la notion de transnationalisme se retrouve dès les années 70 dans les travaux des politologues étatsuniens Joseph Nye et Robert Keohane. Nye (Jospeh) et Keohane (Robert), *Transnationalism and World Politics : An Introduction*, Cambridge, Harvard University Press, 1972.
[197] McGerr (Michael), « The Price of the "New Transnational History" », *American Historical Review*, n°4, vol.96, 1991, p.1036-1067; Tyrrell (Ian), *Transnational Nation. United States History in Global Perspective since 1789*, New York, Palgrave MacMillan, 2007 ; Khagram (Sanjeev) et Levitt (Peggy), dir., *The Transnational Studies Reader : Intersections and Innovations*, Londres, New York, Routledge, 2007 ; Tyrell (Ian), « What is Transnational History ? », communication à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, janvier 2007 ; Patel (Kiran Klaus), « "Transnations" Among "Transnations"? The Debate on Transnational History in the United States and Germany », *Center for European Studies*, n°159, 2008 ; Vertovec (Steven), *Transnationalism*, Londres, New York, Routledge, 2009 ; Iriye (Akira) et Saunier (Pierre-Yves), *The Palgrave Dictionnary of transnational history from the mid-19th century to the present day*, Londres, Palgrave, 2009 ; Saunier (Pierre-Yves), *Transnational History*, London, Palgrave Macmillan, 2013.
[198] Glick-Schiller (Nina), Basch (Linda) et Szanton-Blanc (Christina), dir., *Towards a Transnational Perspective on Migration : Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, New York, New York Academy of Sciences, 1992 ; Pruies (Ludwig), dir., *Transnationale Migration*, Baden-Baden, Nomos Verlag, 1997 ; Hoerder (Dirk), « Losing National Identity or Gaining Transcultural Competence : Changing Approaches in Migration History », in Haupt (Heinz-Gerhard) et Kocka (Jürgen), dir., *Comparative and transnational history. Central European approaches and new perspectives*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2008, p.77-104 ;
[199] Tournès (Ludovic), « L'Histoire culturelle face au "tournant transnational" », *op.cit*, p.249-252.

Par exemple, le succès que certains groupes britanniques rencontrent en France est mobilisé par bon nombre de commentateurs pour défendre la thèse d'une américanisation. Cela étant, même en substituant à un face-à-face « France/Etats-Unis » la triangulation « France/Etats-Unis/Royaume-Uni », la circulation du rock reste arbitrairement segmentée puisqu'elle ne se réduit pas, bien entendu, à ce circuit triangulaire. On touche ici aux limites des avancées épistémologiques, lorsque ces dernières sont contraintes par les possibilités méthodologiques. En effet, comme le remarque Tournès, il faudrait dans l'idéal pouvoir empiler une série d'études bilatérales consacrées aux échanges que chaque pays en jeu dans un transfert entretient avec d'autres, ce qui pose un problème de « *faisabilité des sujets de recherche*[200] ».

Cette thèse n'offrira pas l'occasion d'étudier en détail la question d'une réciprocité dans les échanges puisqu'il s'agira avant tout de s'intéresser à un mouvement des Etats-Unis et du Royaume-Uni vers la France, ce qui revient à surreprésenter les cas où la France est importatrice, et, au contraire, à sous-estimer les cas où elle exporte aux Etats-Unis, au Royaume-Uni, mais aussi en Italie, en Allemagne, etc.[201]. Cela étant, il faut relativiser ce biais puisqu'en matière de rock, les échanges franco-étatsuniens et franco-britanniques sont asymétriques. Si je ne dispose pas de données relatives aux ventes de disques du « rock français » à l'étranger, nous verrons – entre autre – que la filiation de rockers français à des rockers britanniques ou étatsuniens est sans commune mesure avec la filiation de rockers britanniques ou étatsuniens à des rockers français.

Etudier la francisation d'un objet d'origine étrangère, c'est pouvoir répondre aux travaux susmentionnés qui tablent sur une uniformisation culturelle engendrée par la globalisation, sans toutefois penser nécessairement les phénomènes de réappropriation en termes de résistance, de fermeture à un ordre extérieur qui serait menaçant. Plus largement, il s'agira de comprendre comment les identités et cultures nationales qui induisent de la permanence sont reproduites alors même que les Etats-nations sont constamment soumis à des influences extérieures. Mais, pour prendre en compte les remarques d'Anthony Giddens au sujet du développement des sociétés[202], il faut préciser que la réactualisation permanente des identités et cultures nationales correspond moins à l'adaptation d'un intérieur déjà constitué à un environnement extérieur, qu'un intérieur perpétuellement redéfini en fonction des échanges avec l'extérieur. L'un des apports de l'histoire transnationale est d'ailleurs d'avoir démontré que « *les cultures nationales se construisent autant à l'extérieur qu'à l'intérieur des*

[200] *Ibid* ; Tournès (Ludovic), « Américanisation », *op.cit*, p.20.
[201] Par exemple, dans le contexte des années 60 où les rockers britanniques et étatsuniens jouissent d'une grande popularité auprès de jeunes français, des *stars* françaises produites à destination d'un marché jeune rencontrent un succès important en Allemagne. A ce sujet, voir Hüser (Dietmar), « Le Rock'n'Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960 », *op.cit*, p.189.
[202] Giddens (Anthony), *The Class Structure of the Advanced Societies*, *op.cit*, p. 265.

frontières […] et que, au final, la notion d'identité nationale est fondamentalement plurielle, mouvante et largement dépendante de phénomènes qui ont lieu au-delà des frontières de l'État-nation[203] ».

Cela étant, l'approche transnationale s'est avérée résistante à mon sujet et mon terrain, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, comme il en a été fait mention plus haut, cette thèse n'entend pas apporter une contribution à l'étude des circulations culturelles. Ensuite, le sens du terme « nation » compris dans le concept de transnationalité est loin d'être évident, d'autant plus que, comme le souligne l'historien Heinz-Gerhard Haupt, il n'y a « *pas de conférence sans une perspective transnationale, pas de projet de thèse dans laquelle elle n'est présente, pas de projet de recherche dans lequel elle ne figure*[204] ». Qu'il s'agisse des critiques adressées contre le nationalisme méthodologique ou des travaux relevant d'une histoire/sociologie transnationale, la volonté de dépasser le paradigme national semble prendre essentiellement sa source dans une critique contre une analyse stato-centrée, à tel point que l'on peut se demander si, par la critique d'un nationalisme méthodologique et son dépassement par une approche transnationale, les auteurs ne cherchent pas plutôt à formuler la critique d'un étatisme méthodologique (ou d'un territorialisme méthodologique) et son dépassement par une approche transétatique et transfrontalière. Les exemples mentionnés plus haut en témoignaient déjà mais cette question peut être approfondie avec la définition que l'historien Sven Beckert donne à l'histoire transnationale :

> […] toute une gamme de connexions qui transcendent les territoires délimités politiquement et relient différentes parties du monde les unes aux autres. Les réseaux, les institutions, les idées et les processus constituent ces connexions, et bien que les dirigeants, les empires et les États jouent un rôle important dans leur structuration, elles transcendent les territoires politiquement délimités[205].

Les propos de l'historien Pierre-Yves Saunier témoignent également d'une transnationalité articulée autour de l'Etat-nation : « *[…] entre les États-nations, mais aussi au-dessus, au-delà et en deçà de ceux-ci*[206]. » Ainsi, le concept de transnationalité pose le même type de problème qui s'est posé plus haut au sujet de la nationalisation économique : le terme « nation » est pris pour équivalent de l'Etat-nation et n'est donc pas pensé indépendamment de l'Etat.

---

[203] Tournès (Ludovic), « L'Histoire culturelle face au "tournant transnational" », *op.cit*.
[204] Haupt (Heinz-Gerhard), « Une nouvelle sensibilité : la perspective "transnationale". Une note critique », *Cahiers Jaurès*, n°200, 2011/2, p.174.
[205] « *[…] a whole range of connections that transcend politically bounded territories and connect various parts of the world to one another. Networks, institutions, ideas and processes constitue there connections, and though rulers, empires and states are important in structuring them, they transcend politically bounded territories.* » Bayly (C.A), Beckert (Sven), Connelly (Matthew), Hofmeyr (Isabel), Kozol (Wendy) et Seed (Patricia), "AHR Conversation : On Transnational History", *American Historical Review*, n°111.5, 2009, p.1441-1464.
[206] Saunier (Pierre-Yves), « Circulations, connexions et espaces transnationaux », *Genèses,* n° 57, 2004, p. 110.

A ce stade, il est important de rappeler que le concept de transnationalité a permis à des historiens de rompre avec les relations internationales telles qu'elles étaient étudiées dans le champ académique. Ce but est clairement explicité par Akira Iriye :

> […] quand les historiens ont commencé à s'intéresser aux aspects moins formels et moins gouvernementaux des interactions entre pays. L'histoire diplomatique, cadre traditionnel de l'étude des relations internationales mettant l'accent sur la diplomatie, la stratégie et la géopolitique, a ainsi été complétée, voire même supplantée, par des études portant sur les interactions économiques, les images réciproques, les échanges en matière d'éducation et bien d'autres sujets. C'est ce que j'entendais, lorsqu'en 1978, alors président de la *Society for Historians of American Foreign Relations*, je parlais des "relations internationales comme de relations interculturelles"[207] ; j'affirmais que les nations pouvaient être considérées comme des cultures au même titre que comme des entités politiques souveraines et que leurs échanges comportaient donc ces deux dimensions […] Nous ne contestions pas que la culture constitue un pouvoir dans les affaires internationales, mais seulement que les activités culturelles évoluaient à leur propre rythme et selon leur propre scénario qui n'ont que peu, sinon rien, à voir avec les contraintes des pouvoirs politiques et des intérêts nationaux. Avec une telle perspective, il était aisé de passer à une autre étape et de penser un monde constitué de cultures (de groupes d'individus aux identités diverses, constituant des "acteurs non étatiques" et poursuivant leurs propres ambitions) comme aussi réel que le monde défini par la notion de "*Realpolitik*". Ces individus et acteurs non étatiques participent en effet tout autant que les États à définir le monde "réel". La culture, en d'autres termes, possède son propre univers, ses horizons propres qui ne sont pas soumis aux diktats des intérêts nationaux ou de l'équilibre des pouvoirs[208].

Autrement dit, il s'agissait d'élargir le champ des études en relations internationales, cantonné jusqu'alors aux relations inter-étatiques. Mais lorsqu'Akira Iriye regrette d'avoir parlé d' « *internationalisme culturel*[209] » plutôt que, comme il y invite désormais, de « *transnationalisme culturel*[210] », on peut se demander s'il n'entérine pas le sens réducteur que les études en relations internationales ont donné à l'internationalisme, à savoir l'inter-étatisme. De même, en recourant au concept de transnationalité pour penser des circulations qui ne sont pas inter-étatiques, des travaux ne prennent en compte qu'une définition de la nation, et laissent donc de côté d'autres approches qui permettent justement de la saisir (plus ou moins) indépendamment de l'Etat. Par exemple, les notions de « *communauté imaginée*[211] » ou de « sentiment national » devraient servir à concevoir des circulations internationales à partir du point de vue subjectif des acteurs, donc, sans tomber dans les travers d'un nationalisme méthodologique, propre au chercheur.

D'autres travaux ne forgent pas la notion de transnationalité autour de l'Etat. Par

---

[207] Il se réfère à son article Iriye (Akira), « Culture and Power : International Relations as Intercultural Relations », *Diplomatic History*, n°2, vol.3, 1979, p.115-128.
[208] Iriye (Akira), « Réflexions sur l'histoire globale et transnationale », art.cit.
[209] Il se réfère à son livre : Iriye (Akira), *Cultural Internationalism and World Order,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.
[210] Iriye (Akira), « Réflexions sur l'histoire globale et transnationale », art.cit.
[211] Anderson (Benedict), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, 1996, [London, Verso, 1983].

exemple, Ioana Popa table sur une circulation transnationale du livre dans le contexte de la guerre froide pour penser des échanges entre des espaces qui ne sont effectivement pas nationaux puisqu'il s'agit d'échanges entre les démocraties populaires sous la domination soviétique et les démocraties occidentales[212]. On peut néanmoins s'interroger sur la pertinence du terme « transnational » ; qu'apporte-t-il de plus ou de mieux que les termes « supra-national » ou « supra-étatique » ? L'idée d'un « au-delà » de la nation apporte d'autant plus d'ambiguïté que Popa souligne au contraire des enjeux fondamentalement nationaux qui se jouent avec la circulation du livre entre l'Est et l'Ouest. Cette ambigüité se retrouve dans un article de l'anthropologue Kali Argyriadis, consacré à la circulation du répertoire « afro-cubain ». L'auteur entend par « *réseaux transnationaux d'artistes […] une configuration en maillage de relations interpersonnelles, qui transversalise les frontières et les institutions, polycentrée autour d'acteurs "axes" qui génèrent constamment de nouveaux sous-réseaux de relations*[213]. » Mais ces réseaux transfrontaliers décrits par Argyriadis sont loin de concerner un « au-delà » de la nation puisque l'auteur montre au contraire comment le répertoire « afro-cubain », conçu comme un élément de l'identité nationale cubaine, a été réapproprié au Veracruz, de telle façon qu'il y apparaît également comme un élément de l'identité locale.

Parler de façon très générale d'une « circulation du rock » n'a pas véritablement de sens. En effet, des disques et des artistes circulent, ainsi que le terme « rock », mais le rock, en tant que genre musical, relève d'une catégorisation qui dépend des acteurs qui catégorisent. Il ne circule donc pas. L'idée d'une circulation du rock reste néanmoins intéressante si on la cantonne, comme l'y invite Amselle avec sa notion de branchements, à une circulation en tous sens d'un signifiant flottant chargé d'une signification par des acteurs locaux. Le qualificatif « transnational » offre alors la possibilité de rompre avec l'idée d'un ancrage (national ou territorial) d'un signifiant flottant qui, par définition, flotte plus qu'il n'est ancré. De plus, *a contrario* du qualificatif « international », il permet d'éviter de faire voyager d'une nation à une autre une catégorie qui n'a de sens que dans la multitude de contextes (nationaux, régionaux, sociaux, etc.) où elle est construite. Encore une fois, il reste néanmoins à préciser ce que le terme « transnational » apporte de plus ou de mieux que les termes « transfrontalier », trans-étatique » ou « extra-territorial ».

La circulation de rockers étatsuniens (ou français, britanniques, etc.) ou de disques de rock étatsunien, *reconnus comme tel*, ou, par extension, la circulation du rock étatsunien en tant que rock produit aux Etats-Unis, paraît déjà plus concrète et plus internationale que

---

[212] Popa (Ioana), « La circulation transnationale du livre : un instrument de la guerre froide culturelle », *Histoire@Politique*, n°15, 2011/3, p.25-41.

[213] Argyriadis (Kali), « Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire "afro-cubain" dans le Veracruz », art.cit, p.119.

transnationale. Bien entendu, il ne s'agit pas de concevoir le rock étatsunien comme un ensemble homogène, spécifiquement étatsunien et hermétique à des influences extérieures ; pas plus qu'il ne s'agit de tabler sur un contenu universel du rock étatsunien – comme l'enseigne une théorie de la réception d'obédience bourdieusienne, en fonction des champs nationaux de réception, des tris sont opérés, il y a des oublis, des malentendus, etc. Mais à partir du moment où le rock étatsunien fait sens *en tant que tel* pour les acteurs qui s'en saisissent, aux Etats-Unis comme ailleurs, sa circulation est bien d'ordre international. En effet, à moins de réduire la nation à l'Etat-nation – dans quel cas, l'idée de trans-étatisme paraît plus adéquate –, la question de savoir si une circulation est internationale ou transnationale doit être résolue en fonction de la perception qu'ont des acteurs de cette circulation. Autrement dit, la circulation de rocks nationaux, à partir du moment où ces derniers sont construits et pensés comme tel, est bien internationale puisqu'elle engage la subjectivité des acteurs en question.

L'autre problème posé par les recherches consacrées aux transferts culturels dans un contexte de globalisation croissante réside dans la rupture épistémique qu'elles opèrent, souvent systématiquement, entre la réalité des circulations et la perception que des acteurs en ont. C'est par exemple le cas de l'anthropologue Arjun Appadurai qui table sur une disjonction entre les flux réels et les représentations de ces flux[214]. Cette approche n'est pas dénuée d'intérêt, particulièrement lorsqu'il s'agit justement d'adopter une posture critique contre le sens commun. Par exemple, comme il en a été fait mention plus haut à propos des travaux de Tournès, il est important de souligner que l'importation en France de méthodes managériales, sous l'impulsion de la fondation Rockefeller, correspond moins à l'importation de méthodes étatsuniennes qu'à l'importation de méthodes allemandes qui ont transité par les Etats-Unis. Mais, une rupture épistémique systématique empêche d'étudier les effets performatifs de la perception que des acteurs ont des circulations, c'est-à-dire, des cas où cette perception détermine les circulations effectives. Par exemple, lorsque John Lennon déclare « *le rock français, c'est comme le vin anglais*[215] », il exclut *de facto* les rockers français d'une circulation du rock. Ce qui relève donc d'un avis subjectif produit des effets concrets : Lennon sera plus enclin à collaborer avec des professionnels étatsuniens de la musique qu'avec des acteurs français.

En mettant l'accent sur les perceptions françaises de la circulation internationale du rock – et non transnationale –, cette thèse s'inscrit dans une sociologie de la connaissance,

---

[214] Appadurai (Arjun), « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Theory, Culture & Society*, n°2-3, vol.7, 1990, p.295-310.

[215] Cité in Jaoui (Laurent), *Rock français (1977-83) : Chronique d'un rendez-vous manqué*, Boulogne-Billancourt, Autour du Livre, 2010, p.5.

telle qu'elle a été circonscrite par le constructivisme social des sociologues Peter Berger et Thomas Luckmann :

> [La] sociologie de la connaissance doit s'intéresser à tout ce qui peut être considéré comme "connaissance" dans une société, sans tenir compte de la validité ou de la non-validité fondamentale (quels qu'en soient les critères) d'une telle "connaissance". Et dans la mesure où toute connaissance humaine est développée, transmise et maintenue par des situations sociales, la sociologie de la connaissance doit chercher à comprendre les processus par lesquels cela s'accomplit de telle manière qu'une réalité considérée comme pré-donnée devient solide aux yeux de l'homme de la rue[216].

Cette thèse est d'ailleurs largement tributaire du constructivisme, qu'il s'agisse de saisir la question des transferts culturels ou des identités et cultures de tout ordre.

Approche constructiviste des identités et des cultures (musicales, nationales, musico-nationales, ethniques…)

Les « identités » qui seront abordées au cours de cette thèse devront toujours être entendues en tant qu'acte social d'identification (ou d'auto-identification). Comme le souligne Rogers Brubaker, la notion d' « identification » permet à la fois d'éviter de réifier les identités et de mettre la focale sur les acteurs qui identifient, sur les contextes de l'identification, et sur les relations interpersonnelles qui se jouent dans l'identification : « *[…] l'auto-identification et l'identification de l'autre sont fondamentalement des actes situationnels et contextuels*[217]. » Cela étant, une approche constructiviste des identités doit être soumise à un examen critique dans la mesure où elle soulève plusieurs problèmes.

A partir des années 2000, notamment après les publications en 1995 et 1999 du livre de John Searle et celui d'Ian Hacking[218], diverses critiques ont été adressées au constructivisme social, et plus particulièrement lorsque ce dernier porte sur les identités. Pour les sociologues Martina Avanza et Gilles Laferté, l'idée de construction des identités pose d'abord problème car elle laisse entendre que les identités sont des illusions, que les acteurs qui se pensent en termes d'identité se trompent et sont dans l'erreur[219]. Le chercheur serait alors engagé dans une posture dénonciatrice vis-à-vis de ses enquêtés puisque leur l'identité, qu'ils vivent

---

[216] Berger (Peter) et Luckmann (Thomas), *La construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, [1966], p.10.
[217] Brubaker (Rogers), « Au-delà de l' "identité" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°139, 2001/4, p.75.
[218] Searle (John), *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998, [1995] ; Hacking (Ian), *Entre science et réalité : la construction sociale de quoi ?*, Paris, Editions la Découverte, 2001, [1999].
[219] Avanza (Martina) et Laferté (Gilles), « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, n°61, 2005/4, p.137.

comme naturelle, se verrait contredite[220]. Les sociologues Dorothy Pawluch et Steve Woolgar parlent alors de « *charcutage ontologique* » pour pointer une contradiction du constructivisme lorsque ce dernier n'est que partiel, c'est à dire lorsque le chercheur oppose la réalité construite des enquêtés à la réalité objective dont il serait le garant[221]. De plus, comme le note Cyril Lemieux, se pose également le problème d'un constructivisme partiel lorsque le chercheur applique le principe de réalité construite qu'à une partie de son terrain :

> Le constructivisme peut faire obstacle à l'analyse, en premier lieu, à chaque fois que le fait d'avoir été socialement construit n'est attribué qu'à une seule partie du phénomène étudié […] C'est ce qui arrive quand l'enquête se centre sur le travail de construction de la réalité prêté à certains acteurs mais non pas sur celui que mènent d'autres acteurs avec lesquels les premiers se trouvent en concurrence ou en conflit[222].

Dans certains contextes, cette posture dénonciatrice peut induire des enjeux politiques et idéologiques. Rogers Brubaker évoque par exemple le cas où des chercheurs constructivistes sont également des acteurs de politiques identitaires[223]. L'anthropologue Charles L. Briggs montre que dans le cadre de situations coloniales ou postcoloniales, des auteurs se sont servis de la construction des identités pour contre-carrer les élites indigènes qui exprimaient leurs luttes anticoloniales à travers un registre identitaire[224].

Si ces critiques doivent bien entendu être prises en compte, elles ne justifient pas à mon sens l'abandon d'une approche constructiviste, d'autant plus qu'elles concernent moins le constructivisme en tant que tel que certains de ses usages (scientifiques ou non). Tout d'abord, concernant la posture dénonciatrice de l'artificialité des identités construites, il est important de préciser que le terme « construction » peut servir plus modestement à souligner que les identités ne sont pas des données naturelles, qu'elles sont évolutives plutôt que figées, et que des facteurs socio-historiques interviennent dans le processus d'identification. Comme le note Cyril Lemieux, « *ce n'est pas la même chose, en effet, que de partir du principe méthodologique qu'un scandale (par exemple) est socialement construit que de dénoncer le caractère artificiel de ce scandale*[225] ». La définition qu'il propose du constructivisme est par ailleurs intéressante dans la mesure, où, en renvoyant également les construits sociaux à des phénomènes naturels (les couleurs, les sons, les lois de la gravitation, les atomes, la mort, les saules pleureurs, etc.), elle permet à la fois d'éviter un constructivisme partiel et d'écarter

[220] A ce sujet, voir Jackson (Jean), « Is There a Way to Talk about Making Culture without Making Enemies ? », *Dialectical Anthropology*, n°14, 1989, p.127-143.
[221] Pawluch (Dorothy) et Woolgar (Steve), « Ontological Gerrymandering: The Anatomy of Social Problems Explanations », *Social Problems*, n°3, vol.32, 1985, p.214-227.
[222] Lemieux (Cyril), « Peut-on ne pas être constructiviste ? », *Politix*, n°100, 2012/4, p.175-176.
[223] Brubaker (Rogers), « Au-delà de l'"identité" », art.cit, p.70-71.
[224] Briggs (Charles L.), « The Politics of Discursive Authority in Research on the "Invention of tradition" », *Cultural Anthropology*, n°4, vol.11, 1996, p.435-469.
[225] Lemieux (Cyril), « Peut-on ne pas être constructiviste ? », art.cit, p.182.

d'emblée la question d'un caractère artificiel, irréel[226]. De même, comme le note l'historien Stefano Cavazza, il est tout à fait possible de concevoir une construction des identités sans nécessairement engager une dichotomie du type vrai/faux, réel/artificiel :

> De façon plus générale, parler de "invented traditions" ou de construction d'identité ne veut pas dire que les phénomènes ainsi mis en évidence sont peu réels et peu significatifs. Que les traditions nées de ces processus de construction d'identité soient ou non inventées, qu'elles soient ou non perçues comme vraies ou vraisemblables, avec un caractère artificiel, tout cela n'infirme pas pour autant leur réalité, et, à cet égard, l'exactitude philologique de leurs références culturelles devient secondaire[227].

Ainsi, même en mobilisant une approche constructiviste des identités que Martina Avanza et Gilles Laferté invitent à dépasser, je ne dérogerai pas à leur recommandation : « *Bref, maintenant que nous concevons que tout est construit, il s'agit plutôt de comprendre comment une nation, région ou ethnie, tout "inventée" soit-elle, a pu s'affirmer comme principe de définition de soi pour un groupe d'individus*[228]. » Plutôt que de contrer les « identités » des acteurs qui seront étudiés, l'approche que j'ai retenue permettra au contraire de les prendre avec sérieux[229] les multiples filiations qu'ils opèrent et par lesquelles ils s'identifient et identifient les autres, tout en interrogeant les conditions sociales de possibilité de ces (auto)identifications.

Une autre critique, cette fois d'ordre méthodologique, est adressée au constructivisme. Pour Martina Avanza et Gilles Laferté, les études constructivistes tendent à s'intéresser exclusivement aux discours, et plus particulièrement à ceux des élites, comme s'il suffisait qu'une identité soit dite pour qu'elle existe, ou encore, que les identités produites par les institutions d'encadrement soient nécessairement intériorisées ou réappropriées par les populations qui s'en serviraient ensuite pour se définir. Ils regrettent alors l'absence d'analyses de la réception au sein de différents groupes sociaux des discours émis par les élites[230]. De plus, l'intérêt porté exclusivement aux discours conduit à séparer discours et structures sociales, représentations et pratiques, alors que les uns et les autres sont interdépendants, comme le remarque Cyril Lemieux :

> Le constructivisme peut faire obstacle à l'analyse, en second lieu, à chaque fois que le chercheur autonomise les constructions sociales par rapport à leur infrastructure socio-empirique et matérielle. C'est ce qui arrive dès lors qu'il ne s'attache plus qu'à l'analyse

[226] *Ibid*, p.172.
[227] Cavazza (Stefano), « Territoire et identité. Une perspective italienne », *Etudes rurales*, n°163-164, 2003, p.113-114.
[228] Avanza (Martina) et Laferté (Gilles), « Dépasser la "construction des identités" ? », art.cit, p.139.
[229] Clifford (James), « Taking Identity Politics Seriously : "The Contradictory, Stony Ground…" », in Gilroy (Paul), Grossberg (Lawrence) et McRobbie (Angela), dir., *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, Londres, Verso, 2000, p.94-112.
[230] Avanza (Martina) et Laferté (Gilles), « Dépasser la "construction des identités" ? », art.cit, p.137-138.

> d'énoncés sans tenter de rendre compte des contextes d'énonciation et des situations pratiques où ils furent produits et validés. On pourra aisément parler, par exemple, de la construction sociale des risques, de l'enfance, des astres ou de l'Algérie française, en s'en tenant à une collection de propos décontextualisés, sans égard pour les appuis bien réels que les acteurs concernés ont trouvés dans la corporéité et la matérialité des phénomènes qu'ils ont ainsi jugés, qualifiés et décrits. Ainsi pratiqué, le constructivisme ne se distingue guère d'une simple analyse des représentations ou des idéologies qui incline le chercheur à insister sur leur arbitraire, du fait même qu'il dénie toute pertinence analytique au fondement que de telles représentations et de telles idéologies trouvent dans la pratique des acteurs concernés[231].

Premièrement, si je mettrai effectivement l'accent sur les discours – l'objet de thèse est une nationalisation culturelle discursive –, une attention sera néanmoins portée aux actions. Par exemple, les propos de Bruno Lion mentionnés en exergue de l'introduction témoignent d'un « rock français » qui existe, non pas seulement parce que Lion le déclare, se le représente, mais aussi parce qu'il organise à New York des concerts de groupes français promus sous l'appellation « French Revolution in New York ». Nous verrons également que les pratiques des acteurs peuvent conditionner leurs représentations. Par exemple, disposant de faibles ressources matérielles et économiques, jouissant d'une « compétence » musicale limitée, des groupes punks amateurs élaborent dans les années 70 un ensemble de codes et de valeurs, pensé en opposition au rock *mainstream*, ce qui aura pour effet de bouleverser (au moins en partie) à la fois les représentations sur ce qu'est un « bon » son et les représentations sur la participation française à une histoire du rock, jusque-là nuancée, voire niée. Ainsi, je pratiquerai, autant que cela sera possible, un aller-retour constant entre pratiques et représentations. Deuxièmement, en mettant l'accent sur les acteurs du secteur culturel, il s'agira justement de proposer une sociologie différente d'une histoire de l'identification par le droit ou par le champ bureaucratique, représentée en France par les travaux de Gérard Noiriel[232]. Troisièmement, les identités construites ne seront pas considérées comme un allant de soi qu'un simple discours démontrerait mais plutôt comme un objet de luttes entre différents acteurs – j'y reviendrai plus loin. Les différentes identifications seront alors rattachées aux contextes d'élocution, aux propriétés sociales des locuteurs et à leur position dans un champ de production. Bref, comme l'y invite Martina Avanza et Gilles Laferté, il s'agira de « *mesurer la capacité discursive de la construction du social à l'aune des structures sociales*[233] ». Cet intérêt porté à des représentations socialement différenciées n'empêchera pas en outre qu'on se pose la question de savoir pourquoi à tel moment, tel

[231] Lemieux (Cyril), « Peut-on ne pas être constructiviste ? », art.cit, p.179.
[232] Noiriel (Gérard), « L'identification des citoyens : naissance de l'état-civil républicain », *Genèses*, n°13, 1993, p.3-28 ; Noiriel (Gérard), « Surveiller des déplacements ou identifier les personnes ? Contribution à l'histoire du passeport en France de la Première à la Troisième République », *Genèses*, n°30, 1998, p.77-100 ; Noiriel (Gérard), dir., *L'identification : genèse d'un travail d'Etat*, Paris, Belin, 2007.
[233] Avanza (Martina) et Laferté (Gilles), « Dépasser la "construction des identités" ? », art.cit, p.139.

discours s'impose plutôt qu'un autre.

Au nom d'une approche constructiviste, bon nombre d'expressions que j'emploierai (« rock français », « musique noire », « culture noire », « francité », « anglicité », « américanité », etc.) doivent donc être entendues en tant que catégories émiques, c'est-à-dire des catégories que j'ai construites –dans certains cas, il s'agit de catégories « indigènes » – pour rendre compte du point de vue des acteurs, ce qui sera souligné par l'emploi des guillemets – à moins que la tournure de la phrase explicite suffisamment cette approche (par exemple « Les fondations françaises de l'identité étatsunienne du rock »).

Concernant les identités musicales, je ne m'étendrai pas sur l'impossibilité de proposer une définition scientifique du rock – ou d'autres genres musicaux –, déjà évoquée dans de nombreux travaux[234]. Mais l'approche constructiviste n'est pas seulement motivée par défaut. Contourner la question d'une définition objective du rock me permettra alors de ne pas m'investir dans les luttes sociales pour sa définition légitime, de la même façon que, dans son livre consacré aux *Mondes de l'art*, Howard Becker n'entend pas tabler sur ce qui relève de l'art et sur ce qui n'en relève pas : « *Un sociologue n'a pas à décider qui est habilité à donner l'étiquette d'art (ou, pour reprendre la formule de Dickie, à conférer un titre à l'appréciation). Il lui faut simplement voir à qui les membres d'un monde de l'art accordent cette prérogative […]*[235] » De plus, comme l'a souligné Bourdieu, les limites d'une catégorie n'ont rien de naturelles, elles sont le produit historique d'une lutte sociale ; même lorsque qu'elles paraissent consensuelles, elles résultent d'oppositions antérieures[236]. C'est alors « *à l'enquête elle-même de recenser les définitions en présence, avec le flou inhérent à leurs usages sociaux, de fournir les moyens d'en décrire les bases sociales*[237] ».

Si les recherches sur le rock partagent ce principe déontologique, la neutralité axiologique peut rester au stade d'un *desiderata*. Par exemple, pour Paul Yonnet, les groupes français de rock apparus sur le marché du disque à la fin des années 70 (Téléphone,

---

[234] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.143 ; Mignon (Patrick), « Rock et rockeurs : un peuple du rock ? », in Darré (Alain), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, PUR, 1996. Brunstein (Laurent), « S'approprier le rock », in Green (Anne-Marie), dir., *Des Jeunes et des musiques*, *op.cit*, p.115 ; Hein (Fabien), *Hard rock, heavy metal, metal*, *op.cit*, p.118-191 ; Warner (Simon), « Genre et esthétique dans les musiques populaires », *op.cit*, p.183 ; Tamagne (Florence), « "C'mon everybody", Rock'n'roll et identités juvéniles en France (1956-1966) », in Bantigny (Ludivine) et Jablonka (Ivan), dir., *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France. 19e-21ie siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.201 ; Guibert (Gérôme), « La notion de scène locale », *op.cit*.

[235] Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, [The University of California Press, 1982], p.165.

[236] Bourdieu (Pierre), « L'identité et la représentation, éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.35, novembre 1980, p.66.

[237] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, [1992], p.367-368.

Starshooter, Trust, etc.) marquent « *l'irruption d'un véritable rock français*[238] ». En qualifiant ce rock de « véritable », il intervient alors sur le terrain esthétique. Or, il est plus intéressant de se demander pourquoi ce rock français des années 70 apparaît « véritable » pour certains acteurs. Pour Gérôme Guibert, les productions françaises labellisées « yé-yé » dans les années 60 témoignent d'un éloignement avec une esthétique du rock :

> Qu'il s'agisse de l'industrie du disque, des médias ou des entrepreneurs de spectacle, les acteurs économiques impliqués dans la musique abandonneront le rock, se focalisant sur une musique conventionnelle, le yé-yé […] Le rock'n'roll est alors remplacé par une production plus conforme aux conceptions dominantes des propriétaires des moyens de production et de diffusion : les "yé-yé", variété française destinée aux adolescents […][239].

Il en est de même pour Florence Tamagne qui envisage les yé-yé comme un courant commercial qui se rapproche plus de la variété que du rock[240]. Cette idée avait déjà été présentée par le chercheur britannique David Looseley au sein d'un ouvrage publié en 2003 dans lequel il note qu'en 1963, l'industrie française du disque trouve un équilibre entre la production de variétés françaises destinées à la jeunesse et la diffusion des rocks britannique et étatsunien[241]. Nous verrons qu'avec les yé-yé, il se joue effectivement un passage du rock aux variétés, mais, plutôt que d'y voir un mouvement objectif – ce que la formulation de ces auteurs laisse entendre –, il s'agira de montrer que ce passage n'a de sens que parce qu'il est conçu par les acteurs en jeu, qu'il dépend des représentations que les acteurs ont de leur pratique musicale et, ce faisant, des catégories musicales qu'ils sont en train de construire. En adoptant une approche résolument constructiviste, je poserai de façon récurrente la question « qui inclut qui (ou quoi) au rock, et quand ? ». D'ailleurs, rétrospectivement, la présence de chanteurs comme Sheila ou Claude François dans une thèse consacrée au rock français pourrait paraître aberrante. Pourtant, leur première identification dans *Salut les Copains* témoignent d'une association au rock. Ce n'est que par la suite que s'est formé un consensus autour de l'idée que ces chanteurs ne relèvent pas du rock et n'en ont jamais relevé.

L'approche constructiviste des identités musicales n'a en revanche pas vocation à aboutir à un relativisme radical selon lequel les différences entre les genres musicaux ne seraient qu'arbitraires car socialement construites. Ce n'est pas parce qu'il n'existe pas de définition scientifique des catégories musicales et que les limites de ces dernières sont l'enjeu de luttes sociales qu'elles ne reposent pas sur des éléments concrets. Ce qui pose problème avec les catégories musicales, ce n'est pas tant l'absence de critères objectifs mais plutôt les

---

[238] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.191-192.
[239] Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.119 et p.123.
[240] Tamagne (Florence), « "C'mon everybody" », *op.cit*, p.206.
[241] Looseley (David), *Popular Music in Contemporary France, op.cit.*

préférences, socialement constituées, accordées à tels critères plutôt qu'à d'autres. Ainsi, tout en renonçant à une définition scientifiquement des genres musicaux, il est possible d'appréhender ces derniers comme des idéal-types. De plus, comme le souligne Anne-Marie Green, les informations d'ordre musicologique, loin de constituer des données impropres à l'analyse sociologique[242], permettent au contraire de comprendre comment les communautés de style ou les cultures de goût se constituent et se repèrent dans la jungle sonore :

> […] au-delà d'un intérêt pour la musicologie, comprendre la différence entre ces genres est nécessaire dans une logique de compréhension des phénomènes de regroupement et de différenciation sociale à partir des préférences musicales. Les membres des cultures de goût sont très souvent sensibles à des nuances qui revêtent à leurs yeux une importance cruciale […] Il est donc indispensable, en l'absence de critères explicites, que pour les membres des cultures de goût – au fur et à mesure qu'apparaissent de nouveaux interprètes, de nouveaux disques, de nouveaux genres – s'élabore un moyen, formel ou informel, d'établir un consensus esthétique minimal sur la valeur musicale des nouveautés[243].

Ainsi, cette thèse entend s'inspirer d'une approche initiée par l'ethnométhodologie, en mettant en lumière les moyens, notamment techniques, qui permettent aux acteurs de donner du sens à leur pratique et/ou à leurs préférences musicales, et sans lesquels on ne peut véritablement comprendre la constitution de communautés de style et les guerres esthétiques entre cultures de goût. Pour ne prendre qu'un seul exemple, la mise en jeu, socialement déterminée, d'une opposition entre un son « propre » et un son « sale » ne peut être uniquement renvoyée à une différenciation sociale car elle trouve également son fondement dans la mise à disposition de traitements acoustiques (distortion, reverb, delay, compression, etc.) qui permettent objectivement de produire un son qui reproduit ou non pas avec fidélité la source sonore de tel instrument. En revanche, je ne me limiterai pas aux analyses descriptives de l'ethnométhodologie. Les méthodes qui permettent aux acteurs de donner du sens à leur pratique ne constituent pas une fin en soi ; elles doivent être expliquées en amont par une analyse strictement sociologique – par exemple, partir de la notion bourdieusienne de distinction pour expliquer les moyens techniques dont disposent les acteurs pour se distinguer.

---

[242] Cela étant, les recherches françaises en sciences sociales portant sur la musique ont longtemps été sourdes à la musicologie. Comme le note Hyacinthe Ravet le dialogue entre les deux disciplines est pourtant bénéfique, et ce, pour chacune d'entre elles. Par exemple, la musicologie qui tente de délimiter les styles musicaux peut apprendre de la sociologie un certain relativisme selon lequel l'esthétique d'un style est toujours relatif à un groupe d'individus et/ou une époque historique. A l'inverse, la sociologie ne peut véritablement comprendre les conditions sociales de la production musicale sans s'intéresser aux éléments d'ordre musical car les phénomènes musicaux sont « *des processus indissociablement musicaux et sociaux d'élaboration, de qualification et d'appropriation du matériau sonore* ». Ravet (Hyacinthe), « Sociologies de la musique », *L'année sociologique*, n°2, vol.60, 2010, p.295-296. Pour des exemples de travaux qui croisent des analyses sociologiques et musicologiques, voir ; Larue (Jean-René), « Rock progressif et violence politique », art.cit.

[243] Green (Anne-Marie), « Introduction », in Green (Anne-Marie), dir., *Des Jeunes et des musiques*, *op.cit*, p.19-20.

Les informations d'ordre musicologique n'occuperont donc qu'une place mineure dans la démonstration et doivent plutôt être appréhendées comme « la cerise sur le gâteau ». A ce titre, je me permettrai de ne pas toujours m'appuyer sur des travaux scientifiques et de me servir plutôt de ma propre pratique musicale – je détaillerai ce point plus loin.

Concernant les identités nationales, il faut d'abord souligner qu'un nationalisme méthodologique doit être là encore évité, notamment en insistant, comme le propose Akira Iriye, sur les identités plurielles des individus :

> L'émergence d'une histoire transnationale suggère une prise de conscience que la nation n'est plus (si elle l'a jamais été) l'unique paramètre de l'identité humaine ou le cadre principal des affaires humaines. Tout individu est un être local et global, avec des identités multiples, dont certaines se comprennent mieux dans le cadre de la nation, et d'autres à travers les appartenances de sexe, de religion, de race, de classe sociale ou d'âge[244].

L'idée d'« *identités […] transnationales*[245] » offre alors la possibilité ne pas plaquer une grille de lecture nationalisante sur des acteurs qui pensent, se pensent et agissent au-delà de leur appartenance à une nation. Mais, dans ce cas, il faut reconnaître que la pertinence du concept de transnationalité dépend des discours des acteurs étudiés. C'est d'ailleurs ce que soulignent le sociologue Andreas Wimmer et l'anthropologue Nina Glick-Schiller dans un article qui s'attaque pourtant au nationalisme méthodologique :

> Nous notons que beaucoup de ceux qui ont tenté d'échapper au Charybde du nationalisme méthodologique dérivent vers le Scylla du fluidisme […] En outre, s'il est important de mettre de côté les œillères du nationalisme méthodologique, il est tout aussi important de se rappeler la puissance continue du nationalisme. Concevoir le monde comme un marché mondial ne permet pas d'expliquer pourquoi dans des circonstances spécifiques, non seulement les entrepreneurs politiques, mais aussi les pauvres et les démunis, y compris les immigrés, continuent d'encadrer leurs revendications de justice sociale et d'égalité au sein d'une rhétorique nationaliste[246].

Or, il est apparu que l'idée d'« identité transnationale » restait, dans l'ensemble, réfractaire à mon terrain. En effet, si quelques discours tendent à recourir à des identités transnationales (la communauté des rockers, des jeunes, etc.), nous verrons que la nation constitue un référent majeur à partir duquel divers acteurs se positionnent et interprètent le fait musical.

---

[244] Iriye (Akira), « Réflexions sur l'histoire globale et transnationale », art.cit.
[245] Tournès (Ludovic), L'Histoire culturelle face au "tournant transnational" », art.cit.
[246] « *We note that many who have attempted to escape the Charybdis of methodological nationalism are drifting towards the Scylla of methodological fluidisme […] Moreover, while it is important to push aside the blinders of methodological nationalism, it is just as important to remember the continued potency of nationalism. Framing the world as a global marketplace cannot begin to explain why under specific circumstances not only political entrepreneurs, but also the poor and disempowered, including immigrants, continue to frame their demands for social justice and equality within a nationalist rhetoric.* » Wimmer (Andreas) et Glick-Schiller (Nina), « Methodological Nationalism », art.cit, p.600.

En abordant les identités et les cultures nationales par une approche constructiviste, cette thèse se veut complémentaire d'une histoire de la construction nationale qui s'intéresse aux fondements de la nation mais délaissent son évolution contemporaine[247]. De plus, l'approche constructiviste permet d'éviter d'essentialiser les identités et les cultures nationales, c'est-à-dire, d'échapper à une conception ethniciste de la nation, caractéristique des théoriciens du primordialisme, du pérennialisme ou encore de l'école ethno-symboliste[248]. Encore une fois, les notions de francisation, d'anglicisation ou d'américanisation seront employées en tant que catégories émiques, au sens où il s'agit de mettre en lumière l'identification nationale d'objets ou d'artistes musicaux par des acteurs. A ce titre, ce que j'entends par francisation – ou anglicisation, américanisation – se distingue par exemple du sens étique que l'anthropologue Georges Ravis-Giordani donne à la « corsisation », c'est-à-dire à l'idée que des éléments culturels français et italiens sont assimilés à la culture Corse en raison d'un ethos qui serait caractéristique des Corses[249]. *A contrario* de la corsisation de Ravis-Giordani, la francisation sera restreinte à la « francité » que divers acteurs attribuent à des objets ou artistes musicaux.

L'enjeu central de cette thèse consiste alors à croiser une approche constructiviste des identités musicales et nationales puisque, ce qui est en jeu avec le « rock français » (ou le « rock américain », ou le « rock anglais »), c'est la construction d'une identité musico-nationale. Plutôt que d'engager un nationalisme ou territorialisme méthodologique qui considérerait les rocks nationaux comme des rocks spécifiquement nationaux, il s'agira d'étudier une nationalisation et une territorialisation musicales par des acteurs qui construisent des identités musicales à partir des spécificités nationales. En revanche, il fallait que je puisse m'appuyer sur une acception étique du rock français, sans laquelle je ne pouvais rendre compte d'un processus de francisation sans y participer dans le même temps. En effet, s'il faut attendre la fin des années 60 pour qu'un « rock français » commence à être reconnu, il y a bien eu des musiciens qui, dès les années 50, ont fait du rock en France. C'est sur cette question que le risque d'un nationalisme méthodologique s'est révélé important. En restreignant le rock français (ou le rock étatsunien, britannique, etc.) à l'existence de productions françaises de rock, on évite déjà de considérer que ces productions expriment une

---

[247] Girardet (Raoul), *Le nationalisme français, op.cit* ; Löfgren (Orvar), « The nationalization of culture », *Ethnologica Europaea*, vol.19, 1989, p.5-23 ; Chanet (Jean-François), *L'école républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, 1996 ; Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales, op.cit.*

[248] Je me réfère ici aux travaux de Geertz (Clifford), *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books, 1973 ; Seton-Watson (Hugh), *Nationalism old and new*, London, Methuen, 1965 ; Seton-Watson (Hugh), *Nations and states, op.cit* ; Amstrong (John), *Nations Before Nationalism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982 ; Smith (Anthony D.), *The ethnic origins of nations*, Oxford, New York, Blackwell, 1986.

[249] Ravis-Giordani (Georges), « La Corse : culture régionale ? Culture régionalisée ? », *Ethnologie française*, vol.33, 2003/3, p.453-454.

spécificité nationale. Mais encore faut-il s'entendre sur le sens du qualificatif national. A partir de quand un producteur ou une production peut être qualifié(e) de français(e) ? Retenir la nationalité effective des producteurs posait deux problèmes majeurs. D'abord, en excluant les non nationaux, on exclut des acteurs qui font pourtant partie d'un espace national en tant qu'espace social de production. Ensuite, exclure les non nationaux d'un rock national, c'est aller plus loin que les acteurs étudiés dans la nationalisation puisque nous verrons que ces derniers ne retiennent pas nécessairement la nationalité des musiciens pour définir ce qu'est un rock spécifiquement national. Je limiterai alors les rocks nationaux au pays de production, et renverrait ainsi le rock français aux artistes et disques produits en France. Lorsque je parlerai de « musiciens français », de « producteurs français », de « rockers étatsuniens », etc., il faudra toujours avoir en tête que le qualificatif national renvoie moins à la nationalité des acteurs en question qu'à l'espace national de production auquel ils appartiennent.

Un champ du rock ?

La production de rock peut-elle être saisie par le concept de champ ? Au premier abord, il peut sembler abusif de parler d'un champ du rock dans la mesure où Bourdieu – qui par ailleurs, ne mentionne pas le rock dans ses travaux – n'applique pas son concept à des styles ou des genres artistiques mais plutôt aux arts eux-mêmes (le « *champ littéraire*[250] », le « *champ de la peinture*[251] » ; le *« champ du théâtre*[252] », etc.). Il semblerait donc plus juste d'insérer le rock au sein d'un champ de la musique. Pourtant, si l'on s'en tient à une définition générale du champ – c'est-à-dire, un espace de production plus ou moins autonome vis-à-vis d'autres espaces de production, structuré au sens où les agents qu'il contient occupent des positions en relation les unes des autres (espace relationnel) et qui les engagent dans un rapport de domination (champ de forces) potentiellement évolutif (champ de luttes)[253] –, nous verrons qu'il est tout à fait pertinent de parler d'un champ du rock. Du reste, des chercheurs ont déjà appliqué le concept à des genres musicaux (« *champ jazzistique »* ou *« champ du jazz*[254] ») et notamment au rock. Par exemple, Philippe Teillet se sert du

[250] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art, op.cit*.
[251] Bourdieu (Pierre), « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards Sociologiques*, n°17/18, 1999, p.25-26.
[252] Bourdieu (Pierre), *La distinction*, *op.cit*, p.257.
[253] Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, « Quelques propriétés des champs », p.113-120 ; Bourdieu (Pierre), « Le fonctionnement du champ intellectuel », art.cit, p.7-8.
[254] Pierrepont (Alexandre), *Le champ jazzistique*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002 ; Béthune (Christian), *L'apothéose des vaincus : philosophie et champ jazzistique*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2019 ; Roueff (Olivier), « La montée des intermédiaires », art.cit, p.34-59. Voir également l'ouvrage d'Emmanuel Brandl qui évoque un « *champ des musiques amplifiées* ». Brandl (Emmanuel), *Contribution à une sociologie du champ des musiques amplifiées. L'exemple du rock en région Franche-Compté*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction d'Anne-Marie Green, Besançon, Université de Franche-Comté, 2004. Concernant plus

« champ » pour penser la différence entre le contenu du magazine *Rock & Folk* qui témoigne de valeurs autonomes et les premières de couvertures qui témoignent de valeurs hétéronomes relatives au champ économique[255]. Teillet emploie également le concept pour rendre compte de la stratégie des critiques rock qui cherchent à délimiter le genre et participent donc à construire un espace esthétique relativement autonome. Mais son emploi du « champ » reste peu détaillé. En revanche, dans son mémoire en science politique consacré à *Rock & Folk*, Marie-Christine Bonzom consacre une trentaine de pages à la « *constitution du champ rock*[256] » que je propose de synthétiser en 7 points :

1. Le champ du rock repose sur un mythe d'origine qui lui assure une relative autonomie. Les agents du champ partagent alors une histoire commune et des instances de conservation entretiennent l'histoire du champ.
2. L'histoire du champ est l'histoire de son autonomisation qui tend vers la logique de l'art pur, c'est-à-dire de l'art pour l'art, assurée par un pôle avant-gardiste (l'*underground*).
3. Le champ du rock est un champ de luttes au sens où les agents sont en conflit, notamment lors des révolutions esthétiques où des nouveaux entrants tentent de renvoyer au passé les dominants du champ.
4. Au-delà des conflits, les agents du champ s'entendent tacitement sur la valeur du rock qui n'est jamais, en tant que telle, remise en cause. C'est à partir de ce consensus implicite que les agents du champ peuvent se disputer explicitement.
5. Les agents du champ développent un discours érudit qui suppose une connaissance de l'histoire du champ et une compétence spécifique. L'érudition vise alors à assurer la protection du champ vis-à-vis de l'extérieur.
6. Un appareil de commentaires permet d'ordonnancer le champ, c'est-à-dire de lutter contre la dispersion de la production en proposant différemment classements et une hiérarchie des œuvres et des artistes.
7. Enfin, des instances de consécration s'inspirent d'une culture légitime pour légitimer le rock.

Non consacrée au champ du rock, cette thèse ne détaillera chacun de ces points. Nous verrons en revanche que le concept de champ est particulièrement efficace pour analyser les différenciations que divers acteurs du rock opèrent au sein de la production musicale et qui peuvent se lire comme autant de « distinctions », c'est à dire des différenciations qui engagent une délimitation entre le légitime et l'illégitime, entre le goût cultivé et le goût vulgaire… et

---

largement l'application d'une sociologie bourdieusienne à la musique, voir Roueff (Olivier), *Les échelles du plaisir : formes d'expérience et dispositifs d'appréciation du jazz : une enquête sur les transformations de la culture lettrée en France au vingtième siècle*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Jean-Louis Fabiani, Paris, EHESS, 2007 ; Kirchberg (Irina) et Robert (Alexandre), *Bourdieu et la musique. Enjeux et perspectives*, Paris, Delatour, 2019.

[255] Teillet (Philippe), « Les cultes musicaux : la contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes ; l'exemple de la presse rock », in Le Guern (Philippe), dir., *Les cultes médiatiques*, op.cit, p.317-318.

[256] Bonzom (Marie-Christine), *Rock & Folk : l'idéologie rock sous presse*, mémoire de D.E.A. en science politique sous la direction d'Erik Neveu, Université de Rennes, 1987, p.207-238.

qui doivent être rapportées aux propriétés sociales des acteurs ainsi qu' à la position qu'ils occupent dans l'espace musical. Enfin, le concept de champ devrait permettre de reformuler la problématique initiale de la thèse. En effet, dans la mesure où, comme il en a été fait mention plus haut au sujet d'un article de Gisèle Sapiro, la nationalisation des champs de production correspond à un processus de différenciation et d'autonomisation des espaces nationaux de production, on pourra se demander si la reconnaissance d'un « rock français » n'est pas le produit d'une nationalisation de l'espace français de production du rock.

Pour autant, cette thèse n'entend pas s'inscrire dans une sociologie bourdieusienne pure, et ce, à plus d'un titre. D'abord, le concept de champ ne servira pas à rendre compte de données statistiques puisque la thèse relève avant tout d'une sociologie qualitative. Ensuite, si je ferai la part belle à la théorie des « champs », je ne me priverai pas d'autres outils conceptuels, à l'instar par exemple des « mondes de l'art » de Becker qui invitent à une analyse en termes de « *réseaux de coopération*[257] », déjà employés pour penser la production de rock[258]. De plus, sans renoncer pour autant à une analyse en termes de classes sociales et de capital, je me démarquerai d'une théorie bourdieusienne de l'action en « *prenant en compte une pluralité de modes d'engagement* », soit une pluralité des « *régimes d'actions*[259] ».

Pour prendre l'exemple de la passion musicale, il peut être intéressant de l'expliquer par les différentes ressources dont disposent les acteurs, mais cela reste insuffisant. En effet, comment expliquer qu'à propriétés sociales équivalentes, des individus s'investissent dans des objets différents, que ces objets soient par ailleurs structurellement homologues ou non ? Par ailleurs, une fois démontré que la passion est socialement déterminée, il faut pouvoir prendre en compte les cas de figure où la passion se révèle déterminante, c'est-à-dire lorsqu'elle oriente les acteurs dans leurs pratiques. La notion de « carrière » peut alors combler un angle mort de l'habitus. Dans son sens immédiat, c'est-à-dire au sens professionnel du terme, la « carrière » permet de penser les cas où la passion peut amener un individu à se professionnaliser, tandis que l'habitus permet de comprendre pourquoi deux individus s'investissent dans un même objet sans pouvoir expliquer pourquoi l'un s'y investit professionnellement, l'autre en tant qu'amateur. De plus, la notion de carrière offre la possibilité d'atténuer un déterminisme radical. Entendue comme *« une suite de seuils,*

[257] Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, *op.cit*.
[258] Hein (Fabien), *Le monde du rock : ethnographie du réel*, St Amant Tallende, Paris, Mélanie Séteun, Irma, 2006.
[259] Corcuff (Philippe), « Usage sociologique de ressources phénoménologiques : un programme de recherche au carrefour de la sociologie et de la philosophie », in Benoist (Jocelyn) et Karsenti (Bruno), dir., *Phénoménologie et sociologie*, Paris, PUF, 2001, p.105-126.

d'étapes, de bifurcations[260] », la « carrière » invite à renvoyer la passion, moins à quelque chose de déjà donné, qu'à un processus, certes, déterminé socialement – par les ressources dont dispose le passionné, par ses cercles de sociabilité, par les structures sociales dans lesquelles il est inscrit, etc. –, mais dont l'évolution reste incertaine. Il ne s'agira donc pas de renoncer à une forme de déterminisme en invoquant la liberté d'action d'individus autonomes, mais bien de saisir, comme l'y invite Bernard Lahire, la pluralité des groupes et des institutions de socialisation qui rend une trajectoire individuelle plus complexe et le concept d'habitus moins monolithique :

> Si de telles mobilités, petites ou grandes, se traduisent souvent par une hétérogénéité des pratiques et préférences culturelles du point de vue de leur degré de légitimité, c'est parce que les individus qui en ont fait l'expérience ont occupé des positions différentes dans les hiérarchies sociales, culturelles ou professionnelles et ont, de ce fait, fréquenté des cadres socialisateurs ou des agents socialisateurs variés. Ils se sont frottés ou confrontés à des registres culturels différents de ceux auxquels ils avaient eu affaire antérieurement et, pour cette raison, gardent en eux, sous la forme de dispositions plus ou moins fortement constituées, les traces de l'ensemble de ces expériences socialisatrices hétérogènes, et parfois assez nettement contradictoires[261].

Enfin, contrairement à une sociologie strictement bourdieusienne – et au-delà de Bourdieu, à une sociologie critique –, je n'ai pas cherché à tout bout de champ – c'est le cas de le dire ! – une rupture avec le sens commun. Plutôt que d'induire une rupture épistémique en cherchant à « dévoiler » une réalité qui apparait aux acteurs sous la forme d'un *illusio* ou une *doxa*, je me suis inspiré de la phénoménologie sociologique d'Alfred Schütz[262], ou, pour mentionner un courant plus récent, d'une sociologie pragmatique[263] – à ce titre, je parlerai d'ailleurs d' « acteurs » plutôt que d'« agents » –, pour prendre avec sérieux le sens que les acteurs donnent à leurs pratiques. Par ailleurs, la sociologie pragmatique offre la possibilité de dépasser certaines limites d'une approche constructiviste. Pour Cyril Lemieux, loin de s'être construite contre le constructivisme, la sociologie pragmatique en constitue au contraire une « *version nouvelle, plus réflexive*[264] ». Elle permet alors d'interroger les fondements pratiques

---

[260] Tréanton (Jean-René), « Le concept de "carrière" », *Revue française de sociologie*, n°1, 1960, p.73. Voir aussi Becker (Howard), *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Editions A.-M. Métailié, 1985, [New York, Londres, The Free Press of Glencoe, 1963], « Les carrières déviantes », p.48-63, et chap.3, « Comment on devient fumeur de marijuana », p.64-82. Concernant une approche des fans en termes de « carrière », voir Segré (Gabriel), *Fans de… Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Armand Colin, 2014, p.175-198.

[261] Lahire (Bernard), « Individu et mélanges des genres », *Réseaux*, n°126, 2004/4, p.98.

[262] Schütz (Alfred), *Le chercheur et le quotidien : phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Klincksieck, 1987 ; Schütz (Albert), *Eléments de sociologie phénoménologique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998 ; Schütz (Alfred), *Contribution à une sociologie de l'action*, Paris, Hermann, 2009.

[263] Boltanski (Luc), *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métaillié, 1990 ; Boltanski (Luc) et Thévenot (Laurent), *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Editions Gallimard, 1991.

[264] Lemieux (Cyril), « Peut-on ne pas être constructiviste ? », art.cit, p.174.

des croyances :

> Le défi auquel est confrontée la position constructiviste consiste, de ce point de vue, à se doter des outils méthodologiques et conceptuels qui lui permettent d'appréhender la réalité non comme une idéologie ou une croyance partagée mais comme un processus pratique en cours, auquel les individus participent *par leurs actions*. Tel est, à bien des égards, le déplacement qu'opère l'approche pragmatique. Or ce déplacement a une double conséquence méthodologique, qu'il convient de souligner : d'une part, il limite la possibilité pour le chercheur de considérer la réalité socialement construite qu'il examine, comme purement arbitraire ; d'autre part, il augmente sa capacité à reconnaître, dans le processus même de construction sociale de cette réalité, un degré élevé d'indétermination qui peut, de prime abord, ne pas sauter aux yeux[265].

On pourra reprocher la mobilisation de courants théoriques qui apparaissent antagonistes dans le champ universitaire. J'ai néanmoins préféré me servir de divers apports comme autant d'outils à ma disposition pour analyser les données empiriques recueillies, plutôt que d'adopter une théorie générale et d'y faire plier ensuite les données. De plus, les allers-retours opérés entre la théorie des champs et la sociologie pragmatique, ou, si l'on préfère, entre une analyse qui s'intéresse aux forces sociales qui agissent sur les agents et une analyse qui reconnaît aux acteurs une capacité d'action et de compréhension, peuvent être assumés en invoquant les travaux de Norbert Elias. Si le concept de configuration n'apparaîtra pas de façon explicite dans la thèse – contrairement aux « champs » ou aux « mondes de l'art » –, il a pourtant guidé une théorie de l'action.

La sociologie historique : réaffirmation d'une dimension historique de la sociologie

L'histoire est loin d'être absente d'un programme sociologique. Si l'on s'intéresse en premier lieu aux sociologues qui, parce qu'ils travaillent sur le présent et adoptent une approche synchronique, semblent mettre à distance le passé, force est de constater que leur appareil conceptuel (habitus, socialisation, structure, capital, etc.) n'a de sens qu'en tant qu'il renvoie à des produits de l'histoire. D'ailleurs, pour répondre à Fernand Braudel qui, dans l'émission télévisuelle Apostrophes diffusée en 1979, reproche au sociologue d'être « *victime du temps présent, du papillotement du temps présent* », Bourdieu invoque la dimension historique de son approche synchronique :

> Moi je dirais en citant Durkheim que vous avez invoqué plusieurs fois, il disait tout le temps "l'inconscient c'est l'histoire". Et en fait, ce que j'essaie de faire, je parle constamment de socio-analyse ou de psychanalyse sociale, j'essaie de faire surgir par l'analyse ces choses que nous avons intériorisées, qui sont entrées dans nos cerveaux, dans nos corps, etc., et qui sont de l'histoire. Alors cette histoire, elle est de deux ordres. Enfin, y a d'une part l'histoire individuelle, enfin, nous apprenons une foule de choses sans le savoir, en fréquentant des gens, en habitant des espaces plus ou moins meublés

[265] *Ibid*, p.182.

> par exemple, et meublés de façon différente, etc., et il y a aussi dans cet espace que nous habitons, tout un dépôt historique, bon. Et ce dépôt historique, moi je le cherche dans l'instant, bon. Et au fond, je pense que sur ce plan-là, nos travaux sont tout à fait complémentaires[266].

Cela étant, il faut pouvoir dissocier les sociologues qui, en travaillant synchroniquement, sont tributaires de « *tout un dépôt historique* », des sociologues qui, en travaillant diachroniquement, investissent le terrain de l'histoire en s'intéressant à la dimension processuelle des faits sociaux. On pense bien entendu à Max Weber et Norbert Elias dont les travaux reposent sur une analyse sur le temps long. Mais Bourdieu peut être également mentionné, bien que ses travaux soient souvent perçus comme a-historiques, notamment parce qu'il recoure à un vocabulaire qui, empruntant à la génétique (« structuralisme génétique », « génétique structurale », « sociologie génétique ») laisse penser –à tort – que les phénomènes sociaux dont il rend compte échappent à l'historicité[267]. Pourtant, lorsqu'il étudie, par exemple, la genèse de l'Etat ou du champ littéraire[268], l'historicité est au cœur de son analyse, comme en témoigne cet extrait :

> C'est pourquoi, il n'est sans doute pas d'instrument de rupture plus puissant que la reconstruction de la genèse en faisant resurgir les conflits et les confrontations des premiers commencements et, du même coup, les possibles écartés, elle réactualise la possibilité qu'il en ait été (et qu'il en soit) autrement et, à travers cette utopie pratique, remet en question le possible qui, entre tous les autres, s'est trouvé réalisé. Rompant avec la tentation de l'analyse d'essence, mais sans renoncer à l'intention de dégager des invariants, je voudrais proposer un modèle de l'émergence de l'Etat, visant à rendre compte de manière systématique de la logique proprement historique des processus au terme desquels s'est institué ce que nous appelons Etat[269].

Comme le note Stéphane Dufoix, son vocabulaire emprunté à la génétique peut amener une certaine confusion : « *Pourtant, il n'en est absolument rien. Si génétique fait référence à la naissance, il ne s'agit nullement d'une naissance biologique mais d'une genèse historique. Le structuralisme génétique se penche sur la naissance historique des structures sociales, c'est-à-dire sur leur contingence*[270]. » Son travail n'est donc en rien a-historique et il est d'ailleurs inclus par certains chercheurs à la « sociologie historique »[271].

La « sociologie historique » renverrait ainsi à une sociologie qui s'intéresse aux

---

[266] « Pierre Bourdieu présente son livre La Distinction », *Ina*, 21 décembre 1979. URL : https://m.ina.fr/video/I12012180/pierre-bourdieu-presente-son-livre-la-distinction-video.html

[267] A ce sujet, voir Dufoix (Stéphane), « Le motif dans le tapis. L'histoire dans le travail de Pierre Bourdieu », in Dufoix (Stéphane) et Laval (Christian), *Bourdieu et les disciplines*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2018, p.64-65.

[268] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art, op.cit*.

[269] Bourdieu (Pierre), « Esprits d'Etat », art.cit, p.51.

[270] Dufoix (Stéphane), « Le motif dans le tapis », *op.cit*, p.65.

[271] Calhoun (Craig), « For the Social History of the Present. Bourdieu as Historical Sociologist », in Gorski (Philip S.), dir., *Bourdieu and Historical Analysis*, Durham, Londres, Duke University Press, 2013, p.36-66.

phénomènes sociaux dans leur épaisseur historique. Mais parler de « sociologie historique » peut également paraître tautologique, à moins de considérer que la sociologie peut ne pas être historique. Si les travaux de Norbert Elias sont aujourd'hui intégrés à la sociologie historique, Stéphane Dufoix rappelle que l'auteur émettait pourtant de sérieuses réserves quant à cette appellation, qu'il utilisait peu du reste[272]. En effet, pour Elias, il s'agit d'une « *appellation trompeuse* » puisque le propre du sociologue est de comprendre la « *dynamique de la société* » et d'« *envisager les structures sociales du passé*[273] ». Autrement dit, comme le souligne Dufoix, la prise en compte de l'histoire correspond moins pour Elias à une « *une sous-spécialisation* » de la sociologie qu'à une « *conception de la discipline*[274] ».

Si la sociologie serait donc, pas définition, historique, Elias distingue néanmoins la sociologie de l'histoire puisque la première interroge « *le passé sur des sujets non pas historiques mais sociologiques*[275] ». En revanche, d'autres sociologues ont remis en cause la frontière entre les deux disciplines, notamment en soulignant que si la sociologie est par définition historique, l'histoire est par définition sociologique. C'est par exemple le cas de Durkheim – même si les défenseurs de la sociologie historique reprochent à ses travaux l'absence d'une perspective historique[276] – pour qui l'histoire ne peut qu'être comparative en même que l'histoire, dès lors qu'elle est comparative, devient « *indistincte* » de la sociologie[277]. De plus, Durkheim en appelle à l'unification des deux disciplines :

> Ainsi, bien loin qu'elles soient en antagonisme, ces deux disciplines tendent naturellement l'une vers l'autre, et tout fait prévoir qu'elles sont appelées à se confondre en une discipline commune où les éléments de l'une et de l'autre se retrouveront combinés et unifiés […] Susciter des historiens qui sachent voir les faits historiques en sociologues ou, ce qui revient au même, des sociologues qui possèdent toute la technique de l'histoire, voilà le but qu'il faut poursuivre de part et d'autre[278].

Cette remise en cause de la frontière entre histoire et sociologie se retrouve également chez Bourdieu : « *Qu'il suffise de dire d'abord que la séparation de la sociologie et de l'histoire me paraît désastreuse et totalement dépourvue de justification épistémologique : toute sociologie doit être historique et toute histoire sociologique*[279].» On peut également mentionner quelques historiens pour qui, là encore, la frontière entre les deux disciplines ne

---

[272] Dufoix (Stéphane), « Norbert Elias est-il un *historical sociologist* ? », in Pagès (Claire), *Nobert Elias et les disciplines*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2018, p.44-46.
[273] Elias (Norbert), *Norbert Elias par lui-même*, Paris, Presses-Pocket, 1995, [1990], p.163.
[274] Dufoix (Stéphane), « Norbert Elias est-il un *historical sociologist* ? », *op.cit*, p.54.
[275] Elias (Norbert), *Norbert Elias par lui-même*, *op.cit*, p.163.
[276] A ce sujet, voir Tilly (Charles), *As sociology meets history*, New York, London, Toronto, Academic press, 1981, p.95-108.
[277] Durkheim (Emile), « Préface », *L'Année sociologique*, vol.1, 1898, p.2-3.
[278] *Ibid*, p.2-3.
[279] Bourdieu (Pierre), *Réponses*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p.67.

va pas de soi. Fustel de Coulanges s'est par exemple opposé à l'idée d'une discipline sociologique dans la mesure où, pour lui, « *l'histoire est la science des faits sociaux, c'est-à-dire la sociologie même*[280] ». Pour citer un exemple plus récent, le Britannique Perry Anderson a suivi une formation d'historien mais invite constamment à ne pas séparer formellement histoire et sociologie[281]. Par ailleurs, à l'université de Californie où il enseigne, il est recensé aussi bien par le département d'histoire que par celui de sociologie.

Si la « sociologie historique » peut donc relever d'un pléonasme, je compte néanmoins m'y référer en évacuant la question de savoir si la sociologie est, par nature, historique. En effet, par son existence même, une sociologie qui travaille sur le présent et qui adopte une approche synchronique participe à rendre spécifique une sociologie qui s'intéresse aux phénomènes sociaux dans leur épaisseur historique. Ainsi, à moins de défendre une conception excluante de la sociologie – le sociologue qui travaillerait sur le présent n'en serait pas un –, l'adjectif « historique » n'a rien de superflu, d'autant plus que la sociologie reste bien souvent perçue comme une science du présent. D'ailleurs, comme le remarque Dufoix, si Bourdieu invite à dépasser la séparation entre sociologie et histoire, il contribue pourtant à « *reproduire la division disciplinaire du travail entre histoire et sociologie selon laquelle la première travaille sur le passé et la seconde sur le présent*[282] ».

Quant à la frontière entre histoire et sociologie, il semble effectivement que la temporalité, les méthodes ou les finalités respectives des deux disciplines ne suffisent pas à la fonder. Mais, comme le souligne justement Bourdieu, parce que cette frontière « *est liée à des traditions de division du travail*[283] », qu'elle est instituée par l'existence de départements respectifs, qu'elle sépare des auteurs canoniques distincts… bref, que les deux disciplines aient chacune leur histoire, elle n'en ait pas moins effective dans les faits. De plus, il faudrait pour préciser cette idée d'une frontière arbitraire entre histoire et sociologie savoir de quelle histoire et quelle sociologie on parle. Par exemple, ce qu'on nomme « histoire-bataille » n'a que peut en commun avec une sociologie telle qu'Elias la pratique par exemple dans *Le processus de civilisation*. Enfin, appeler à une unification des deux disciplines est probablement intéressant d'un point de vue épistémologique, mais semble plus épineux d'un point de vue éthique. En effet, comment unifier les deux disciplines sans que cette unification ne s'opère au profit de l'une et au détriment de l'autre. Comme il en a été fait mention plus haut, toute frontière constitue un enjeu de luttes, et celle qui sépare la sociologie de l'histoire

[280] Cité in Dufoix (Stéphane), « Le motif dans le tapis », *op.cit*, p.71.
[281] *Ibid*, p.68-69.
[282] *Ibid*, p.71.
[283] Bourdieu (Pierre), *Sur l'Etat. Cours au Collège de France 1989-1992*, Paris, Editions du Seuil, 2012, p.145.

n'y échappe pas[284]. Par exemple, en définissant l'histoire comme de la sociologie, Fustel de Coulanges ne fait pas qu'abattre une frontière entre deux disciplines, il délégitime dans le même temps la sociologie naissante qui, à ses yeux, n'a pas lieu d'être. L'histoire entre la sociologie et histoire est d'ailleurs l'histoire d'accusations d'impérialisme, comme le note Dufoix :

> Dans l'histoire des disciplines, la dénonciation des insuffisances d'une discipline passe souvent pour une forme d'impérialisme servant les intérêts de la discipline à laquelle appartient le dénonciateur, impérialisme visant soit à annexer les missions de l'autre soit à la subordonner à la science la plus générale afin de lui fournir les matériaux dont elle a besoin pour accomplir sa quête scientifique.

Méthodes et terrains

Dans la mesure où cette thèse relève d'une sociologie historique portant sur une nationalisation culturelle discursive, l'essentiel du terrain repose sur un corpus d'archives de la presse musicale et généraliste (voir le tableau 1). Cette entrée par la presse, loin de servir exclusivement à une étude des professionnels médiatiques, a permis d'interroger les discours des professionnels de l'industrie du disque et du spectacle (via les interviews) ou des publics (via les courriers de lecteurs[285]).

Tableau 1 : Archives de la presse musicale, généraliste et politique

Magazine/journal	Période consultée	Nombre d'articles ou de rubriques consignés[286]	Localité des archives
Jazz Magazine	1954-1961	64	BNF
Jazz Hot	1955-1964	64	BNF
Musci-Hall	1955-1959	99	BNF
Disco Revue	1961-1967	141	BNF
Salut les Copains	1962-1968	376	BNF
Rock & Folk	1966-1981	674	BNF
Best	1968-1981	53	BNF
Le Monde	1956-1981	454	Europress
L'Humanité	1968-1973	45	BPI
TOTAL		**1970**	

Puisque les premières productions françaises de rock ont été réalisées par des

[284] Saint-Martin (Arnaud) et Lamy (Jérôme), « La frontière comme enjeu. *Les Annales* et la sociologie », *Revue de synthèse*, n°1, vol.131, 2010, p.99-127.

[285] Les courriers des lecteurs impliquent en revanche un biais dans la mesure où ils sont soumis à des stratégies éditoriales. Ainsi, s'ils peuvent fournir des indications intéressantes, il faudra rester prudent lorsqu'il s'agira de les envisager comme représentatifs de publics.

[286] Il peut aussi bien s'agir d'articles que de courriers des lecteurs, d'*hit-parades*, d'éditoriaux, etc. L'importance du corpus doit alors être nuancée. Dans certains cas, les articles de fond ont nécessité une analyse approfondie. Mais dans d'autres cas, les données recueillies peuvent correspondre à de petits encadrés d'à peine quelques lignes. Enfin, il faut préciser que les chiffres indiqués renvoient à tous les éléments consignés, même lorsque ces derniers font partie d'une même rubrique (par exemple, deux courriers des lecteurs ou deux chroniques de disque au sein d'un même numéro).

producteurs de jazz, mais également parce que le magazine *Rock & Folk* a été créé par des journalistes de *Jazz Hot*, j'ai d'abord consulté chaque mensuel de *Jazz Magazine* et de *Jazz Hot* sur une période allant de 1955 – premier article mentionnant le rock – au début des années 60, c'est-à-dire jusqu'à ce que les références au rock y deviennent plus rares, pour des raisons que j'expliciterai au cours de la thèse. Afin de compléter une lecture jazzistique du rock sur cette période, j'ai également consulté le magazine *Music-Hall*.

Pour les années 60, je me suis penché sur les magazines *Salut les Copains* et *Disco Revue*. Le premier, à grand tirage, est connu pour avoir contribué à la popularisation du rock auprès des jeunes. J'ai limité sa consultation à la veille de mai 68, lorsque qu'un consensus s'est formé autour de l'idée que la « culture yéyé », associée à *Salut les Copains*, ne relève pas d'une « culture rock ». Le deuxième, bien que d'une importance moindre au regard de son tirage, a permis de rendre compte de l'élaboration d'un discours puriste sur le rock. En raison de son caractère quasi-artisanal – le magazine est créé par un jeune amateur nancéen et non un professionnel médiatique –, *Disco Revue* sort de façon très irrégulière avant de disparaître en 1967. De plus, à la BNF, les cartons comportant les numéros publiés entre août 1962 et octobre 1964 étaient manquants.

Pour le reste de la période, je me suis essentiellement consacré à *Rock & Folk*, fondé en 1966, qui occupe avec son concurrent *Best* apparu deux ans plus tard la quasi-totalité du marché de la presse rock en France, du moins jusqu'aux années 80. Chaque mensuel a été consulté, à l'exception des numéros publiés entre juillet 1967 et janvier 1968 ainsi qu'entre janvier et juin 1969, non disponibles à la BNF. J'ai également consulté les archives de *Best*, mais de façon beaucoup moins rigoureuse. J'ai alors laissé de côté les articles qui apparaissaient en redondance avec ce que j'avais trouvé dans *Rock & Folk* pour me concentrer sur les spécificités du magazine par rapport à son concurrent. De plus, qu'il s'agisse de *Rock & Folk* ou de *Best*, la consultation des numéros parus à partir de 1978 a été plus aléatoire dans la mesure où j'arrivais à une saturation du corpus, ce qui du reste, a été confirmé par une étude plus poussée des numéros de *Rock & Folk* publiés au milieu des années 80 qui ne m'a pas permis de dégager de nouvelles analyses pertinentes pour le sujet de thèse[287].

Outre la presse musicale, je me suis également intéressé à la presse généraliste, mais seuls les articles du *Monde* ont été véritablement étudiés. Ainsi, lorsque je parlerai de presse généraliste, il faudra se garder d'y voir une montée en généralité, sauf si bien sûr, d'autres

[287] Cette étude a été menée à l'occasion d'une contribution à un ouvrage collectif. Glenn (Matthias), « Des frontières dans la presse rock française », in Picard (Timothée), dir., *La critique musicale au XX^e^*, *op.cit*, p.1401-1408.

sources sont mobilisées. En revanche, dans la mesure où les archives du *Monde* ont été numérisées, le corpus offre un regard exhaustif des discours produits dans le journal sur le rock.

A l'occasion d'un article consacré à la présence du rock à la Fête de L'Humanité[288], j'ai également mené une courte excursion dans la presse politique. Bien que marginale, cette entrée a permis d'élargir le terrain d'étude en ne restreignant pas l'analyse aux acteurs du secteur culturel, ce qui a été d'autant plus bénéfique qu'un principe politique intervient dans la constitution d'un champ du rock aux alentours de 1968.

D'autres types de sources ont complété le terrain d'étude principal : biographies, autobiographies, ouvrages non scientifiques sur le rock et archives audiovisuelles de la télévision. Lorsque des informations d'ordre discographique (auteur/compositeur, date de sortie) n'ont pas été trouvées au sein de cette pluralité de sources, je me suis appuyé sur deux bases de données disponibles sur internet : *Discog* et *SecondHandSongs*[289]. Les informations relatives aux ventes discographiques sont tirées de la base de données constituée par Fabrice Ferment qui, après avoir publié un livre sur le sujet – en collaboration avec le SNEP (Syndicat National de l'Edition Phonographique) –, a créé un site dédié aux ventes de 45t et 33t en France[290]. Les chiffres indiqués pour les ventes de disque sortis après 1973 sont fiables puisque Ferment se réfère aux certifications délivrées par un commissaire aux comptes, missionné par le SNEP. En revanche, pour la période qui précède, les ventes de disque restent approximatives dans la mesure où aucun organisme officiel ne se chargeait de les certifier. Ferment a néanmoins effectué un travail de croisement des sources, en prenant en compte la programmation discographique à la radio et à la télévision, les archives des maisons de disques et la mise en bac chez des disquaires à laquelle Ferment a soustrait les invendus.

20 entretiens ont également été menés avec divers professionnels[291] : professionnel médiatique (presse, radio et télévision), *manager*, *tour manager*, musicien, parolier, directeurs artistique, ingénieur du son, photographe et directeur de label. D'une durée moyenne d'1h30 à 2h, ces entretiens ont été réalisés de façon semi-directive. Ce travail ne constitue pas un véritable terrain d'enquête, non pas en raison du faible nombre d'entretiens, ni parce que les enquêtés ont été contactés de façon plus ou moins aléatoire[292] – au gré des données que je recueillais au fur et à mesure au sein du corpus d'archives et en fonction des contacts que des

[288] Glenn (Matthias), « Coco & rock à la Fête de l'Humanité. Usage politique de la musique rock et pop », *Territoires contemporains*, n°6, février 2016, [en ligne].
[289] https://www.discogs.com/fr/ ; https://secondhandsongs.com/
[290] Ferment (Fabrice), *40 ans de tubes. Les meilleures ventes de 45t & CD singles. 1960-2000*, Neuilly-sur-Seine, Clichy, SNEP, Éditions Larivière, 2001 ; Ferment (Fabrice), *Top-France*, disponible à l'adresse http://www.top-france.fr/
[291] Pour une présentation des enquêtés, voir les annexes.
[292] Il faut d'ailleurs souligner l'absence de femmes qui témoigne d'un échantillon non représentatif.

enquêtés pouvaient me fournir –, mais plutôt parce qu'ils serviront essentiellement à illustrer le travail d'archives et qu'ils ont été conçus comme des textes, et non comme des contextes d'énonciation qui engagent la mise en lumière de la relation entre l'enquêteur et l'enquêté[293].

Cela étant, quelques avantages sont apparus en cours de thèse, notamment lors de la rédaction. D'abord, ces entretiens ont permis de contrôler certains résultats issus du travail d'archive. Pour citer un seul exemple, je m'attendais à rencontrer en la personne d'Alain Wais un amateur de rock français. En effet, ses articles publiés dans *Le Monde* à la fin des années 70 prenaient systématiquement la défense des groupes français contre l'hégémonie des groupes britanniques ou étatsuniens. Or, l'entretien a permis de dégager d'autres explications à cette valorisation du rock français qui n'était pas véritablement déterminée par un goût pour les groupes en question.

Ensuite, si les entretiens revêtent essentiellement un statut illustratif, l'échange même a pu néanmoins servir ici et là à l'analyse. Les étonnements, les « fautes » que je pouvais commettre ou encore la difficulté des enquêtés à répondre à certaines questions constituaient autant d'éléments permettant de faire ressortir des choses qui n'apparaissaient qu'implicitement ou pas du tout dans les données issues du travail d'archive. Dans certains cas, l'échange s'est naturellement déroulé sur le mode de la connivence qui débouchait sur une sanction positive que l'enquêté m'adressait[294]. Dans d'autres cas, l'échange s'est révélé plus rugueux et l'enquêté pouvait alors me sanctionner négativement[295]. Il est également arrivé que les enquêtés s'auto-sanctionnent : « *enfin oui, ouais, vous avez raison*[296] » ; « *bon, je t'ai peut-être déçu mais j'ai pas de thèse*[297]. » Or, ces différents rapports ne sont pas dénués d'intérêts si on les rattache, par exemple, à la position plus ou moins dominante ou dominée que les enquêtés ont occupée au sein de l'espace musical et, par là même, à leur positionnement vis-à-vis de mon statut de doctorant. D'autres facteurs ont pu également intervenir dans le déroulement des entretiens. Par exemple, ma proximité avec les goûts musicaux de certains enquêtés a nécessairement joué un rôle. Si ces informations relatives à

---

[293] Je me réfère ici à un article de Stéphane Beaud dans lequel il montre que l'hégémonie de la statistique s'impose inconsciemment à l'enquêteur qui adopte pourtant une approche qualitative. En effet, l'idée que les entretiens n'ont de validité scientifique qu'à partir d'un certain nombre et uniquement lorsqu'ils constituent un échantillon représentatif témoigne d'un présupposé selon lequel un matériau qualitatif doit être en quelque sorte « *quantitativisé* ». Le problème qui se pose ici ne concerne donc pas le faible nombre d'entretiens ni leur non représentativé mais plutôt le fait qu'ils revêtent « *un statut purement illustratif* ». Beaud (Stéphane), « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'"entretien ethnographique" », *Politix*, vol.9, n°35, 1996, p.231-233.

[294] Par exemple, à la fin de l'entretien, Philippe Manœuvre me félicite : « *En tout cas, c'est sérieux, c'est bien préparé, vous en connaissez long, bravo !* » Entretien avec Philippe Manœuvre, 10 avril 2014.

[295] Par exemple, à plusieurs reprises, Alain Lahana répond à mes questions par « *ce n'est pas ça qui est intéressant* ». Entretien avec Alain Lahana, 8 janvier 2016.

[296] Entretien avec Gérard Bousquet, 25 février 2017.

[297] Entretien avec Jacques Mondoloni, 28 septembre 2016.

l'échange qui s'est joué dans les entretiens n'occuperont qu'une place marginale, j'essaierai autant que possible de les mobiliser si elles servent à l'argumentation.

Quelles que soient les sources mobilisées, l'attention n'a pas été exclusivement portée aux discours sur le rock français puisque l'identité que des acteurs lui attribuent dépend de l'identité qu'ils attribuent aux rocks britannique et étatsunien. Autrement dit, pour comprendre ce que représente le rock français pour tel acteur à tel moment, il fallait s'intéresser à ce que représente pour cet acteur les rocks étatsunien et britannique. En étudiant la fabrique du rock français, il s'agira donc moins de proposer une sociologie du rock français qu'une sociologie du rock en France. De plus, parce que cette thèse porte en creux sur des représentations nationalisantes des genres musicaux, des discours sur le jazz, la chanson française, la country, etc., ont également été étudiés. Lorsque le terrain le permettait, j'ai aussi pris en compte les discours d'acteurs étrangers produits à l'étranger, de façon à souligner que les représentations nationalisantes des genres musicaux ne constituent bien évidemment pas une spécificité française.

Comme il en a été fait mention plus haut, l'analyse de discours qui constitue l'essentiel du travail de thèse ne relève pas d'une recherche herméneutique. Il s'agira au contraire de croiser les textes et leurs contextes, les représentations et les pratiques. A ce titre, les différentes sources explorées ont également servi à ramasser des informations relatives à la production, à la diffusion et à la réception du rock en France, mais également, de façon plus marginale, aux Etats-Unis et au Royaume-Uni.

Si cette thèse repose sur une sociologie qualitative, quelques analyses statistiques pourront être proposées ici et là, notamment lorsqu'il s'agira d'interroger la distribution (dans la presse musicale ou généraliste, dans les ouvrages publiés sur le rock, dans les *hit-parades*, etc.) des disques ou des musiciens en fonction du pays de production. Bien qu'ils constituent des indicateurs intéressants, les résultats proposés n'en comportent pas moins des biais méthodologiques – notamment un territorialisme méthodologique[298] – qui témoignent de choix arbitraires. Premièrement, il n'a pas toujours été possible de retrouver le pays dans lequel une chanson a été produite pour la première fois, soit en raison d'une absence de données, soit parce que la chanson a été produite dans plusieurs pays une même année. Dans ce cas, j'ai retenu la nationalité des auteurs-compositeurs. Or, il se peut que la nationalité des auteurs-compositeurs ne corresponde pas au pays dans lequel ils sont produits ; ou encore, une chanson peut être produite pour la première fois dans un autre pays de production que celui des auteurs-compositeurs. Heureusement, cette disjonction entre la nationalité des

[298] En effet, aborder les productions en fonction du pays de production pose le problème d'acteurs qui peuvent participer à une production étrangère.

acteurs et le pays de production concerne au final peu de cas. Ensuite, il n'a pas toujours été possible d'associer les artistes à un espace national de production, notamment lorsque ces derniers sont produits dans deux pays. C'est par exemple le cas de Petula Clark qui, parce qu'elle est produite en France et au Royaume-Uni, peut être aussi bien considérée comme une chanteuse française que britannique. J'ai alors comptabilisé ces artistes à part, sous l'appellation « inclassables ».

Ces différents problèmes permettent d'illustrer ce qui a été abordé plus haut au sujet du nationalisme ou territorialisme méthodologique, à savoir qu'en se servant d'une catégorie nationale comme outil d'analyse, le chercheur fait entrer de force dans le carcan national des données qui renvoient plutôt à une circulation, si ce n'est transnationale, internationale. Cela étant, ce biais cesse d'en être un lorsque les analyses statistiques visent moins à rendre compte objectivement d'une distribution des productions ou des musiciens en fonction du pays de production – ce sera en revanche le cas concernant la distribution des *hit-parades* – qu'une distribution des productions ou des musiciens en fonction de l'espace national auquel ils sont rattachés par des commentateurs. Par exemple, il s'agira de se demander combien de fois des musiciens associés à un espace français dans *Rock & Folk* apparaissent en première de couverture. Autrement dit, les données statistiques serviront dans ce cas à présenter de façon chiffrée une hiérarchisation des rocks nationaux par les acteurs. A ce titre, l'inscription par des commentateurs de tel musicien dans tel espace national pourra être préférée au pays de production. Pour ne citer qu'un seul exemple, dans les premières années de sa carrière internationale, Jimi Hendrix est produit au Royaume-Uni. Il aurait été pourtant incongru de ranger le guitariste dans le rock britannique puisque ce dernier est conçu dans la presse musicale comme un représentant du rock étatsunien. Pour résumer, les données statistiques relatives à la distribution des disques ou des producteurs ont été travaillées généralement à partir du critère du pays de production ; mais selon les besoins de l'argumentation, des données disponibles ou encore des problèmes que ce critère peut ponctuellement poser, d'autres choix ont pu être retenus. Pour chaque tableau ou graphique, une note de bas de page indiquera les choix qui ont présidé au classement et les biais qu'ils impliquent. Encore une fois, si la part arbitraire de ces analyses statistiques est évidente, les résultats n'en sont pas moins significatifs, notamment parce dans la plupart des cas, il existe une corrélation entre la nationalité des musiciens, le pays dans lequel ils sont produits et l'espace national auquel ils sont associés par des commentateurs.

Pour conclure cette introduction, il peut être intéressant de préciser le rapport que

j'entretiens à mon sujet, afin de souligner que la méthode de l' « objectivation participante[299] » a permis de dégager des hypothèses initiales qui ont guidé la recherche. Fan de rock depuis mes 13 ans, j'ai également joué dans des groupes après avoir suivi une formation en musique classique, que j'ai par ailleurs arrêté lorsque je me suis mis au rock. Dès le début de la thèse, la question s'est alors posée de mobiliser cette expérience pré-réfléxive et de la soumettre à une analyse critique, plutôt que de la refouler, comme l'y encouragerait un positivisme radical selon lequel l'observateur doit être extérieur à ce qu'il observe et ne rien mettre de lui dans son travail. L'avantage de cette expérience personnelle ne résidait pas seulement dans le fait d'avoir spontanément accès à des informations accumulées au cours de mes années de pratique rock, mais aussi et surtout d'interroger justement ce rapport spontané, « *tous les "premiers mouvements de la pensée"*[300] » qui induisent paradoxalement de l'impensé. Il est alors rapidement apparu que mon non-intérêt personnel pour le rock français constituait déjà en soi un des intérêts sociologiques de la thèse. Non seulement, j'avais toujours pris pour acquis l'infériorité du rock français vis-à-vis du rock étatsunien, et surtout, du rock britannique auquel j'accordais ma préférence, mais j'avais également tendance à nier son existence en rejetant les musiciens qui en relèvent aux variétés. Je me souvenais également de mes premières années de pratique rock où il était hors de question pour moi de chanter en français, la langue « naturelle » du rock ne pouvant être que l'anglais. Bien entendu, cette expérience « indigène » a dû être contrôlée par un travail de terrain, l'objectivation participante intervenant alors à partir du moment où cette expérience est elle-même mise à distance, comme le souligne Bourdieu :

> […] la transformation que subit l'expérience du monde social (dans le cas particulier, un univers où toutes les personnes étaient pour moi des familiers, dont je connaissais, sans avoir à les interroger, toute l'histoire personnelle et collective) lorsqu'on cesse de la vivre tout simplement pour la prendre comme objet[301].

Transformée en objet, mon expérience personnelle permettait de dégager des premières pistes de recherche. Par exemple, se posait la question des conditions sociales de possibilité qui amènent des amateurs ou praticiens du rock à être si catégoriques quant à la non-qualité du rock produit dans leur propre pays. De plus, ayant pris conscience, par l'application d'un regard sociologique sur mon expérience personnelle, que j'avais fréquemment recouru à une dichotomie du type légitime/vulgaire pour classer les rockers, les styles de rock, les genres musicaux, etc., ainsi que les façons de consommer la musique – afficher des *posters* dans une

[299] Bourdieu (Pierre), « L'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°150, 2003/5, p.43-58.
[300] *Ibid*, p.49.
[301] *Ibid*, p.52.

chambre ou s'intéresser à des informations discographiques ? –, j'ai eu l'intuition que ces systèmes de préférence auquel je me prêtais tenaient, au moins en partie, à un capital culturel caractéristique des classes moyennes lettrées, ce qui, là encore, a dû été contrôlé par les données empiriques. Mon expérience « indigène » m'a également permis de me prémunir contre certaines interprétations qu'un observateur extérieur aurait pu tirer du travail de terrain. Lorsque par exemple, j'ai été confronté à des discours qui présentent le rock comme une musique universelle – le rock transcenderait les frontières –, je savais par expérience qu'il fallait se garder d'y voir une conception transnationale mais plutôt la tentative de légitimer cette musique en soulignant son succès planétaire. En effet, une fois posée comme préambule par les amateurs/praticiens du rock, nous verrons que cette idée d'une musique universelle laisse rapidement place à une lecture nationalisante du rock et à des systèmes de préférence organisés en fonction des espaces nationaux de production.

L'objectivation participante a également permis, si ce n'est de les éviter, de rendre visible les biais scolastiques qui consistent à mettre une pensée savante dans la conduite des acteurs[302]. Par exemple, si la notion de nationalisme culturel permettra de rendre compte d'une articulation entre un récit national et un récit culturel, présente dans de nombreux discours sur le rock, il faut bien comprendre que certains acteurs n'ont pas l'intention de produire du nationalisme culturel, dont ils seraient par ailleurs bien en peine d'en proposer une définition. Pour mentionner qu'un seul exemple, si bon nombre de commentateurs posent un lien implicite entre la langue et la culture nationale en expliquant qu'un « rock français » ne peut qu'être chanté en français, l'essentiel du terrain a révélé que ce lien renvoie plus à la nature des choses (« *Ben pour moi oui, je suis français, je chante en français*[303] ») qu'à une véritable théorisation de la « francité ». Autrement dit, il faudra dissocier les discours qui, en cherchant à définir l'identité nationale, articulent un récit national et un récit culturel, des discours qui, parlant d'autres choses, sont empreints d'un nationalisme culturel à l'état latent.

Cette thèse se déroulera selon un plan chrono-thématique. D'abord, je m'intéressai aux premiers discours qui, dans la seconde moitié des années 50-début des années 60, attribuent une identité étatsunienne au rock, que ces discours concernent des artistes/productions étatsuniens, britanniques ou français. Ces discours sont d'abord émis par des acteurs du jazz (ou assimilés) qui contribuent de différentes façons à l'implantation du rock en France – importation de disques, diffusion d'artistes étatsuniens et britanniques, productions françaises de rock (chap.1), puis par des jeunes musiciens qui apparaissent sur le marché du disque à partir de 1960 (chap.2). Si, jusqu'aux alentours de 1963, le rock britannique est conçu, à

[302] Bourdieu (Pierre), « The Scholastic Point of View », *Cultural Anthropology*, n°5, 1990, p.380-391.
[303] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.

l'instar du rock français, à travers une identité américanisée, nous verrons que l'arrivée sur le marché du disque des Beatles marque une rupture dans la mesure où les commentateurs français anglicisent le rock britannique et conçoivent désormais un rock « anglo-saxon » (chap.3.). Ensuite, je rendrai compte de la constitution au cours des années 60 d'une culture rock, aussi bien médiatique que relative à une communauté de fans. Dans un premier temps, les tenants d'une culture rock en France dévalorisent les productions françaises au nom de leur manque (supposé) d'originalité vis-à-vis du rock « anglo-saxon » (chap.4). Dans un second temps, ils en viennent à nier l'existence d'un rock français, renvoyant alors systématiquement les productions françaises aux variétés (chap.5), et s'orientent alors essentiellement vers les productions britanniques et étatsuniennes (chap.6). Le chapitre 7 constituera une parenthèse au sein d'un plan relativement chronologique. Puisqu'à ce niveau, le travail aura mis en évidence une conception nationalisante (contextuelle) des styles musicaux, il s'agira d'élargir et d'approfondir la question des catégories musico-nationales ainsi que, pour prendre en compte d'autres échelles, d'une territorialisation musicale qui témoigne d'une association entre l'identité culturelle d'une population, l'identité d'un territoire et les styles musicaux. Enfin, deux chapitres consacrés au reste de la période (1968-1981) s'attacheront à analyser un processus de légitimation (chap.8) et de francisation (chap.9) du rock français.

Chap.1 : Les fondations françaises de l'identité étatsunienne du rock

> Ne nous inquiétons pas. Il est fort improbable que les choses prennent un tour analogue en France. Non pas parce que j'ai foi dans le jugement de mes compatriotes – il y a longtemps que j'ai cessé de penser que tous les français sont cartésiens – mais parce que cette histoire de " Rock and Roll ", c'est vraiment trop américain, trop énorme, comme les crues du Mississipi, les tornades aux noms de filles ou le tremblement de terre de San Francisco[1].
>
> Il a vendu 3 millions de disques, me dit un ami. Et alors ! Il les a vendus en Amérique. Si on aime ça en Indiana, nous on veut bien, mais on n'est pas obligé de s'en gaver. Il ne viendrait à l'esprit de personne de faire manger des spaghettis à un Esquimau. Johnnie Ray, c'est un produit à consommer sur place, comme le poulet à la confiture de groseille. Il n'est pas besoin d'être Déroulède pour préférer le steak pommes frites. Et un beaujolais. Un ![2]

L'apparition du rock'n'roll ne peut être datée dans la mesure où il n'existe pas de définition scientifiquement valable. Les histoires cosmogoniques du rock retiennent généralement deux moments fondateurs : la sortie en mai 1954 du 45 tours de Bill Haley and His Comets, (We're Gonna) Rock Around The Clock, et celle du premier disque d'Elvis Presley en juillet 1954, That's All Right (Mama). Plus saisissable que la naissance du genre, la médiatisation du rock'n'roll aux Etats-Unis et en Europe peut servir de point de départ. On peut d'abord mentionner le film *Blackboard Jungle* (Graine de Violence), sorti en 1955, qui a contribué à populariser le Rock Around The Clock de Bill Haley[3]. Dans la foulée, le 45 tours est réédité, atteint la première place du hit-parade étatsunien puis reste dans le *top ten* durant 15 semaines, devenant ainsi le plus gros succès musical de l'histoire phonographique. Pour Paul Yonnet, ce succès marque la naissance du rock en tant que pratique culturelle de masse à l'échelle mondiale. Les performances d'Elvis Presley à la télévision doivent également être mentionnées, notamment son passage à l'émission étatsunienne Ed Sullivan Show, en septembre 1956, vue par plus de 50 millions d'Etatsuniens[4]. Si le rock reste indéfinissable, il fait sens à partir du moment où le vecteur audiovisuel lui fournit une visibilité locale,

---

[1] Collectif, « R & R », *Jazz Hot*, n°115, novembre 1956, p.8-10.
[2] Auteur non renseigné, « Johnnie Ray », *Music-Hall*, n°11, décembre 1955, p.9.
[3] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p.145. L'historien Dietmar Hüser parle de « *premier point d'orgue* » de l'histoire du rock. Hüser (Dietmar), « Le Rock'n'Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960. Réflexions sur la comparaison des transferts culturels populaires », in Dard (Olivier) et Lüsebrink (Hans-Jürgen), dir., *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.175.
[4] Tournès (Ludovic), *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Éditions Autrement, 2011, [2008], p.92.

nationale puis internationale et, à ce titre, l'inscrit dans la liste des objets relevant d'une culture de masse.

Ce chapitre propose d'analyser les premières identifications françaises du rock par divers acteurs qui l'envisagent comme une musique spécifiquement étatsunienne, qu'il s'agisse de discours consacrés au rock étatsunien ou aux productions françaises de rock. L'analyse se bornera à l'année 1959. En effet, la sortie du premier disque de Johnny Hallyday en 1960 témoigne d'une réappropriation du rock par des jeunes qui, sociologiquement parlant, se différencie nettement des premiers passeurs, importateurs et producteurs de rock[5]. Cette chronologie n'a en revanche qu'une utilité méthodologique dans la mesure où les premiers discours autorisés sur le rock sont contemporains du branchement de jeunes qui, dans le même temps mais de façon plus souterraine, attribuent également au rock une identité étatsunienne.

Du jazz au rock'n'roll : Importations et réappropriations de musiques étatsuniennes

De 1955 à 1959, le « rock'n'roll[6] » est mentionné dans 53 articles du *Monde*, ce qui atteste de sa visibilité à l'échelle nationale. Si elle n'occupera pas une place centrale dans le chapitre – puisque l'accent est mis sur les représentations –, la question d'une importation du rock se pose néanmoins. A partir des années 2000, le terme a été en quelque sorte boudé dans des travaux consacrés aux circulations culturelles. Par exemple, pour Ludovic Tournès, l' « importation » est inappropriée pour penser des échanges où rien n'est importé à

[5] Sauf mention contraire, je parlerai au cours de la thèse de « producteurs » pour désigner l'ensemble des acteurs impliqués dans la production musicale (ingénieur du son, musiciens, directeurs de label, directeur de salles de concert, tourneur, *manager*, etc.).

[6] Dès la seconde moitié des années 50, plusieurs orthographes sont utilisés de façon indistincte : « Rock'n'roll », « Rock'n Roll », « Rock and Roll », « R'n'R ». Ce chapitre en fournira des exemples. De plus, contrairement à une terminologie française et anglaise plus tardive qui différencie le « rock » comme catégorie générale englobant différents styles de différentes époques et/ou de différents lieux, du « rock'n'roll » comme la période des pionniers étatsuniens, la presse française des années 50 utilise également – mais moins fréquemment – le terme « rock » comme simple abréviation du « rock'n'roll ». Pour plus de simplicité, je me permettrai donc de parler de « rock ». Concernant la différenciation entre « rock » et « rock'n'roll », voir Warner (Simon), « Genre et esthétique dans les musiques populaires », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), *dir.*, *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.183. Concernant l'usage simple du « rock » dans la presse française des années 50, voir Auteur non renseigné, « R'N R… une nouveauté vieille comme le blues », *Jazz Magazine*, n°21, novembre 1956, p.13 ; Auteur non renseigné, « Offensive d'hiver du Rock au Cinéma », *Jazz Magazine*, n°24, février 1957, p.8 ; Auteur non renseigné, « Pas de Rock pour les français », *Jazz Magazine*, n °25, mars 1957, p.8 ; Fallan (Pierre), « Fats Domino », *Jazz Magazine*, n°33, décembre 1957, p.45 ; Malson (Lucien), « Jazz d'aujourd'hui », *Jazz Magazine*, n°45, février 1959, p.36 ; Auteur non renseigné, « Rhythm and Blues », *Jazz Magazine*, n°49, juin 1959, p.27 ; « Courrier de Music-Hall », *Music-Hall*, n°24, janvier 1957, p.4 ; Auteur non renseigné, « Rock and Roll ! », *Music-Hall*, n°27, avril 1957, p.48-49.

proprement parler, si ce n'est de l'argent investi pour réaliser des projets[7]. Par ailleurs, le terme se voit reprocher son intégration à un appareil conceptuel de type diffusionniste dont j'ai évoqué les limites en introduction. De nombreux travaux ont alors préféré recourir à d'autres notions comme celle de « passage » (ou « passeurs ») et celle de « traduction » (ou « traducteurs »). Pour autant, il m'a semblé que le terme « importation » (ou « importateurs ») pouvait garder de sa pertinence à condition d'en proposer une typologie sommaire et de prendre en compte les critiques qui lui ont été adressées. Il y a d'abord une importation au sens matériel du terme puisque des disques traversent l'Atlantique. Ensuite, on peut parler d'une importation immatérielle pour rendre compte d'acteurs qui ramènent des Etats-Unis une connaissance du genre musical qu'ils relayent lors de leur retour en France, soit en en parlant, soit en se réappropriant ce qu'ils ont pu entendre. Enfin, il faut rappeler ce qui a été déjà souligné en introduction, la réception est fondamentalement un acte de production. Dans le cas d'une production française de rock, cela va de soi, mais le propos concerne également les discours sur le rock étatsunien qui le chargent d'une signification particulière.

Bon nombre d'acteurs qui participent à diffuser des artistes et des disques de rock étatsunien et/ou qui produisent des disques de rock français sont des passionnés de jazz[8]. Cette partie de chapitre propose alors d'inscrire l'importation et la réappropriation du rock en France dans une histoire plus longue, celle d'acteurs du music-hall qui entretiennent un lien plus ou moins professionnel avec le jazz.

1.1.1 Des « exotismes musicaux » au music-hall

A l'instar d'autres musiques d'origine étrangères, le rock est introduit, diffusé puis réapproprié au et par le music-hall. Ce dernier recouvre alors trois sens qui s'enchevêtrent. Il renvoie aux spectacles donnés dans les salles de music-hall – le terme désignant alors à la fois le contenant et le contenu –, aux artistes de variétés, et plus largement à l'industrie du disque et du spectacle en synergie avec des *mass-medias* – à ce titre, le music-hall correspond à ce qu'on appellera plus tard le *show-business*[9].

Dans la seconde moitié des années 50, des rockers étatsuniens se produisent dans des salles françaises de music-hall ainsi qu'au Palais des Sports. Par exemple, l'Olympia reçoit

[7] Tournès (Ludovic), « Américanisation », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves) et Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p.20.

[8] Je ne prendrai donc pas en compte les quelques productions de rock produites dans les années 50 par des musiciens, notamment des jeunes, qui n'entretiennent pas de lien significatif avec le jazz et qui, par ailleurs, n'ont pas de poids, ni en termes de visibilité médiatique, ni en termes de ventes de disques. Le chapitre suivant offrira alors l'occasion de les évoquer.

[9] Guibert (Gérôme), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, St Amant Tallende, Irma éditions, Mélanie Séteun, 2006, p.100.

Bill Haley en 1957 et en 1958, Gene Vincent en 1959. Mais à quelques exceptions près, les *stars* du rock étatsunien jouent très peu en France. En revanche, les salles de music-hall serviront largement aux groupes et artistes de rock français produits au début des années 60 (voir tableau 2), à tel point que la journaliste Claude Sarraute déplore, dans deux articles publiés en 1963 dans *Le Monde*, la surreprésentation du rock au music-hall[10].

Tableau 2 : Liste non exhaustive de concerts rocks dans des salles parisiennes de music-hall de 1960 à 1963

Dans des salles de music-hall					A l'Olympia			
Date	**lieu**	**Nom de l'événement (cas échant)**	**Artistes**	**Pays de production**	//	//	//	//
Septembre 1960	L'Alhambra		Johnny Hallyday	France	Septembre 1961		Johnny Hallyday	France
17 décembre 1960	Wagram	Grande Nuit du jazz	Johnny Hallyday	France	Novembre 1961		Les Chaussettes Noires	France
							Vince Taylor	France
							Rocky Roberts	France
							Helen Shapiro	U.K
Mars 1961	ABC	Jazz et Rock'n' Roll sur Seine	Frankie Jordan		Décembre 1961		Les Chats Sauvages	France
							Danyel Gérard	France
							Frankie Jordan	France
							Chubby Checker	U.S.A
							Vince Taylor	France
							Little Tony	Italie
							The Shadows	U.K
Novembre -décembre 1961	ABC		Les Chaussettes Noires	France	Automne 1962	Milk Shake Show	Dany Logan Et Les Pirates	France
							Sylvie Vartan	France
							Vince Taylor	France
							Leny Escudero	France
							Lucky Blondo	France
Janvier 1962	ABC		Les Chaussettes Noires	France	Octobre 1962		Johnny Hallyday	France
Avril 1962	ABC		Lucky Blondo	France	Novembre-décembre 1962	Concentration Rock	Les Chats Sauvages	France
			Les Champions	France			Billy Bridge	France
							les Champions	France
Octobre 1962	Théâtre de l'Etoile		Gene Vincent	U.S.A				
			Les Champions	France				
			Dick Rivers	France				
Janvier 1963	Bobino		Danny Boy	France				
Mai 1963	L'Alhambra		Little Richard	U.S.A				
			Moustique	France				

[10] Sarraute (Claude), « Gilbert Bécaud à l'Olympia », *Le Monde*, 28 septembre 1963 ; Sarraute (Claude), « Les "mardis" des capucines », *Le Monde*, 16 octobre 1963. Ayant consulté les archives numériques du *Monde*, les numéros de pages ne seront pas indiqués.

Novembre 1963	L'Européen	Idoles 64	Billy Bridge	France				
			Les Mustangs	France				
			Hector	France				
			les Missiles	France				
			Moustique	France				
Ces informations ont été collectées à partir de divers articles de la presse musicale (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine*, *Salut les Copains*, *Disco Revue*, *Rock & Folk*, *Best*), généraliste (*Le Monde*), d'ouvrages scientifiques et non scientifiques. L'ouvrage de Jean Chalvidant et Hervé Mouvet regroupe un bon nombre de données relatives aux concerts des groupes/artistes de rock français du début des années 60[11]. Dans la mesure où cette liste est non exhaustive, le pays de production des musiciens n'est donné qu'à titre indicatif et ne peut en aucun servir à une analyse statistique.								

Il n'est pas surprenant que les salles de music-hall constituent un lieu privilégié de la diffusion du rock (qu'il soit français ou étranger) puisqu'elles se sont déjà imposées dans le passé comme un vecteur de la diffusion et de la réappropriation de styles artistiques, conçus en tant qu' « exotismes musicaux ».

A partir de la fin du 19e siècle, les spectacles de music-hall offrent un « *assemblage de numéros variés permettant de présenter, au cours d'une même représentation donnée dans une salle appelée music-hall, des tours de chant, des scènes dramatiques ou comiques, des danses et des numéros visuels (acrobaties, illusionnisme, tours d'adresse, dressage)*[12] ». Parce qu'il se caractérise donc par une diversité des spectacles proposés, le music-hall s'impose rapidement comme un vecteur de diffusion d' « exotismes musicaux », et, dès les années 20, il puise au sein d'un « *vivier international de vedettes*[13] ». Le musicologue Jean-Claude Klein a étudié les programmes du Casino de Paris et des Folies-Bergères, de 1917 à 1925, ce qui lui a permis de « *relever la présence de tangos "argentins", chantés et dansés, de musiques sud-américaines, "tropicales" et "cubaines", de flamencos et de multiples occurrences de musiques d'origine hispanique, de chanteurs napolitains, de musiques et danses russes, de danseurs hawaiiens, etc.*[14] ». Les « exotismes musicaux » au music-hall peuvent ainsi reposer aussi bien sur des identités nationales (tangos argentins, musiques cubaines, danses russes, flamenco espagnol), supra-nationales (musiques sud-américaines, tropicales), intra-nationales (chanson napolitaine, danseurs hawaiiens), mais aussi ethniques (« musique noire ») ou encore multiples (le « jazz noir » étatsunien).

[11] Chalvidant (Jean) et Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, Paris, Editions Lanore, 2001.
[12] Klein (Jean-Claude), « Emprunt, syncrétisme, métissage : la revue à grand spectacle des Années folles », *Vibrations*, n°1, 1985, p.52.
[13] Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.228.
[14] Klein (Jean-Claude), « Emprunt, syncrétisme, métissage », art.cit, p.43.

Il faut prendre l'« exotisme » en tant que catégorie émique qui induit un point de vue ethnocentré. Plus exactement, l'exotisme implique la construction sociale d'une étrangéité positive, c'est-à-dire d'une altérité qui séduit en tant que tel. La sociologue Faustine Régnier montre que les cuisines exotiques, en France et en Allemagne, autorisent un relâchement des normes relatives à l'alimentation (sucre, alcool) et à la sexualité : « *Cuisine du plaisir, l'exotisme touche directement aux sens et irait ainsi à l'encontre du refoulement de l'affectivité [...]*[15] » Concernant un sujet qui se rapproche plus du mien, le chercheur en Cultures Anglo-Saxonnes Philippe Birgy s'inspire de la notion d' « orientalisme » forgée par Edward Saïd[16] pour expliquer le succès de trois reprises françaises (Richard Anthony, Dalida et Johnny Hallyday) de la chanson étatsunienne Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini, sorties en 1960, dans une France où le bikini est jugé indécent. Plutôt que d'y voir une libéralisation des mœurs, Birgy montre que la dimension subversive de la chanson a été neutralisée (en partie) parce qu'elle relève musicalement de l'exotica, une forme de jazz « *"tropical"* » apparue aux Etats-Unis dans les années 50[17]. Autrement dit, la transgression qu'implique la chanson peut être assumée à partir du moment où elle est projetée sur un Autre. On aura donc compris que les « exotismes musicaux » reposent moins sur leur origine effective que sur la mise en scène et la valorisation d'une altérité. Le succès la *Revue Nègre* de 1925 tient d'ailleurs à la mise en scène de la « négritude », c'est-à-dire d'une altérité essentialisée par des costumes excentriques suggérant la « primitivité du Noir », son érotisme, incarnés par la vedette du spectacle, Joséphine Baker[18].

La présence d' « exotismes musicaux » se retrouve également dans la production discographique. Dans la seconde moitié des années 50, plusieurs musiciens d'origine étrangères, produits en France, sont promus à travers une identité altérisée : Gloria Lasso et Luis Mariano en tant qu'Espagnol, Dalida en tant qu'Italienne, Georges Guétary en tant que Grec, Dario Moreno en tant que Turc et Petula Clark en tant que britannique. L'« exotisme » de ces artistes peut alors être signifiée de différentes façons ; par l'accent du chanteur, par l'arrangement musical ou encore par la thématique des chansons. Notons en revanche que pour l'essentiel, ces artistes chantent en français (ou dans deux langues dont le français), ce qui témoigne d'une stratégie consistant à nuancer l' « exotisme » qu'ils incarnent,

---

[15] Régnier (Faustine), « Manger hors norme, respecter les normes », *Journal des anthropologues*, n°106-107, 2006, [en ligne]. URL : http://jda.revues.org/1315 [mis en ligne le 1 décembre 2007, consulté le 11 septembre 2014]. Voir aussi Régnier (Faustine), *L'exotisme culinaire. Essai sur les saveurs de l'Autre*, Paris, PUF, 2004.

[16] Saïd (Edward), *Orientalism*, New York, Vintage, 1979.

[17] Birgy (Philippe), « "Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer". Le yéyé et l'importation de la contre-culture américaine », *Volume !*, n°9-1, 2012, p.153-155

[18] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p.25. Aller voir aussi Klein (Jean-Claude), « Swings : La revue Nègre », in Barrot (Olivier) et Ory (Pascal), dir., *Entre deux guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990, p.363-377.

paradoxalement pour que ce dernier soit mieux perceptible et/ou acceptable auprès du public[19], mais également parce que bon nombre de producteurs français, sur l'ensemble de la période d'étude, restent réticent à produire de la musique dans une langue étrangère. D'autre part, l' « exotisme » qu'incarne tel chanteur ou telle chanson ne correspond pas nécessairement à l'origine effective du chanteur ou de la chanson. Par exemple, Dario Moreno, né en Turquie, contribue à introduire le mambo en France, un genre d'origine caribéenne, en reprenant des chansons écrites et interprétées par des Etatsuniens[20]. Luis Mariano, né en Espagne, interprète en 1955 Les Lavandières Du Portugal, une chanson écrite par des Français.

Dans son autobiographie, le producteur Eddie Barclay évoque l'intérêt commercial que représente un artiste ou une musique « exotique » pour un responsable d'une maison de disques. S'il a par exemple proposé un contrat à Dalida, c'est parce qu'il cherchait une chanteuse « *avec un accent, de préférence très typée, pour concurrencer Gloria Lasso qui faisait fureur*[21] ». Il ajoute alors : « *L'exotisme, c'est toujours payant.* » Il est en revanche important de préciser que ce profit économique se fait au détriment d'un profit symbolique, et que les artistes « exotiques » sont maintenus dans une position dominée vis-à-vis de styles musicaux dont la haute valeur symbolique se mesure à l'aune de leur « francité ». Je fais alors référence à un ouvrage d'Adeline Cordier qui montre que la chanson française dite à « texte » occupe au sein des musiques populaires – entendues ici en opposition à la musique classique –, une position dominante[22].

Le cas de Serge Gainsbourg est intéressant dans la mesure où, occupant une position intermédiaire entre les « exotismes musicaux » et la chanson française dite « à texte », il permet de mieux comprendre les enjeux qui se posent pour l'un et l'autre. Gainsbourg se spécialise dans des styles identifiés comme étranger. Par exemple, en 1959, il sort Mambo

[19] Sur un tout autre sujet, Faustine Régnier montre que les magazines féminins français et allemands qui offrent des recettes « exotiques » les adaptent en partie aux normes culinaires en vigueur dans ces deux pays d'accueil. Ils procèdent alors d'une logique de substitution à double sens. Soit la recette d'un plat « exotique » mobilise des aliments familiers (le topinambour remplacera la patate douce), soit un aliment « exotique » est intégré à une recette traditionnelle (des boulettes au tofu). Régnier (Faustine), « Manger hors norme, respecter les normes », art.cit.

[20] Prenons pour exemple son 45 tours sorti en 1955 qui comprend les chansons Mambo Italiano et Papa Loves Mambo. La première a été écrite par l'Etatsunien Bob Merrill ; la seconde par Al Hoffman et Dick Manning, deux
natifs Russes naturalisés ainsi que l'Etatsunien Bickley Reichner. Il y a donc une totale disjonction entre l'origine de l'interprète (Turquie), l' « exotisme musical » qu'il incarne (les musiques caribéennes), l'origine et la nationalité des auteurs/compositeurs des deux chansons, et, dans le cas de Mambo Italiano, le référent national de la chanson.

[21] Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, Paris, Editions Robert Laffont, 1988, p.49.

[22] Cordier (Adeline), *Post-War French popular music : cultural identity and the Brel-Brassens-Ferré myth*, Farnham, Surrey, Burlington, VT, Ashgate Publishing Limited, 2014. Je reviendrai plus en détail et plusieurs fois au cours de la thèse (y compris dans ce chapitre) sur la place qu'occupe la chanson « à texte » au sein d'une hiérarchie des musiques populaires en France.

Miam Miam, en 1960 Cha Cha Cha Du Loup, et en 1964, l'album Gainsbourg Percussions reprend largement – mais sans les créditer – les rythmes du percussionniste nigérien Babatunde Olatunji, ainsi qu'une reprise de la sud-africaine Miriam Makeba[23]. Ses nombreux emprunts à des « exotismes musicaux » permettent de comprendre qu'il occupe une place marginale au sein de la chanson « à texte », cette dernière étant plutôt incarnée par Jacques Brel, Georges Brassens et Léo Ferré, comme le montre encore une fois Adeline Cordier. Mais pour autant, aussi marginale soit-elle, Gainsbourg occupe une place au sein de la chanson « à texte », et, à ce titre, il bénéficie d'un prestige symbolique plus grand que des artistes comme Gloria Lasso, Dalida, Luis Mariano, etc. L'intégration de Gainsbourg à la chanson française dite « à texte », en dépit de ses emprunts « exotiques », ne peut se comprendre sans invoquer la qualité littéraire qu'il engage dans sa pratique, reconnue par divers acteurs de l'industrie du disque et du spectacle ou par des professionnels médiatiques. En effet, la valeur littéraire neutralise (qu'en partie) l'illégitimité de son « exotisme ». C'est par exemple ce qui ressort de l'interview qu'il a accordé à Denise Glaser pour l'émission télévisuelle Discorama en 1965. Glaser revient alors sur son album Gainsbourg Percussions qui vient d'être évoqué :

> Denise Glaser : […] en tous les cas, vous avez marié deux éléments qui apparaissaient comme très différents, c'est-à-dire une espèce de musique africaine ou afro-cubaine, ou une musique de jazz, avec des textes à vous, je crois que les rythmes sont… non pas nouveaux, mais c'est le mariage qui est nouveau.
>
> Serge Gainsbourg : euh oui ça certainement, les rythmes ne sont pas nouveaux, ils viennent du folklore nigérien. Euh oui, le français adapté sur ces rythmes-là, c'est peut être nouveau[24].

Si l'on s'en tient aux termes de l'échange, la « musique africaine » est simplement opposée aux textes en français. Mais si l'on s'en tient au contexte de l'échange, en rappelant justement que Gainsbourg est loin d'être le premier artiste à chanter en français sur des musiques « exotiques », il apparait que le caractère neuf que Glaser et lui attribuent à son disque relèvent plutôt du fait que les sonorités « exotiques » viennent colorer des textes de qualité, ce qui neutralise, encore une fois, l'illégitimité de son « exotisme », mais qui également le francise. En effet, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre et ailleurs dans la thèse, la qualité littéraire est conçue par divers acteurs de l'industrie du disque et du spectacle et par des professionnels médiatiques comme une des caractéristiques d'une musique qui serait spécifiquement française. A ce titre, Gainsbourg constitue une sorte de Zola ou de Flaubert de la musique française dans les années 50-60, au regard de la lecture que

[23] Voir les chansons Joanna, New York USA, Marabout et Pauvre Lola. Concernant les trois premières, il sera condamné en 1986 à rendre ses droits de compositeurs à Babatunde Olatunji.

[24] « Interview de Serge Gainsbourg par Denise Glaser », *Discorama*, 3 janvier 1965. URL : https://www.ina.fr/video/I05063703/interview-de-serge-gainsbourg-par-denise-glaser-video.html

Bourdieu a proposé de ces deux écrivains. En s'investissant dans un genre illégitime (le roman) mais de façon légitime (« *bien écrire le médiocre* » pour Flaubert, roman expérimental inspiré de la science pour Zola), Flaubert et Zola neutralisent à la fois le succès commercial de leurs œuvres et l'illégitimité du genre littéraire qu'ils ont investi[25].

Le cas particulier de Gainsbourg permet alors de mieux cerner ce qui se joue avec les « exotismes musicaux ». D'abord, pour qu'un « exotisme musical » apparaisse véritablement en tant que tel, le principe d'altérité ne doit pas être trop contrebalancé par des éléments francisés – à l'exception de la langue française, pour les raisons que j'ai indiquées plus haut. Ensuite, le fait que Gainsbourg, a contrario de Gloria Lasso ou de Luis Mariano, ne se présente pas – physiquement parlant – d'une façon « exotique » – à cette époque, il est coutumier du veston-cravate – ou encore que sa pratique du français n'évoque aucun accent étranger, indique une hiérarchisation des éléments retenus pour identifier une « musique exotique »[26]. Le visuel semble alors l'emporter sur le son, ce qui se comprend d'autant plus pour la presse musicale qui peut rendre plus facilement compte d'un « exotisme musical » par l'image. La sonorité de la langue semble l'emporter sur les arrangements musicaux. Enfin, tous les espaces étrangers ne se valent pas. On aura remarqué que dans les exemples mentionnés, il est surtout question d'une zone tropicale (Niger, Cuba, Amérique du Sud), c'est-à-dire des espaces rattachés à une forme de primitivité. *Quid* de la diffusion et de la réappropriation des musiques d'origine étatsuniennes en France ?

J'ai volontairement passé sous silence les nombreuses réappropriations du jazz par Gainsbourg, pourtant manifestes dès son apparition sur le marché du disque. En effet, son premier album sorti en 1958 emprunte largement au jazz, ne serait-ce qu'avec les titres Du Jazz Dans Le Ravin et Charleston Des Déménageurs De Piano. Cet album, consacré par l'Académie Charles-Cros[27], pourrait à ce titre constituer un contre-exemple à l'argumentation puisqu'il a été dit que la valeur symbolique des productions se mesurait à l'aune de leur « francité », ou encore que les emprunts à des « exotismes musicaux » maintenaient les artistes dans une position symboliquement dominée au sein de l'espace des musiques populaires. Mais une histoire du jazz en France permet de comprendre que le genre musical occupe dans les années 50 une place particulière au sein des musiques d'origine étrangères, à tel point qu'il ne relève plus véritablement d'un « exotisme musical », même si son identité étrangéisée persiste.

---

[25] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, [1992], p.161-162 et p.194-198.

[26] Au-delà de Gainsbourg, les arrangements musicaux et les accents étrangers semblent l'emporter sur la nationalité des auteurs/compositeurs (voir l'exemple des Lavandières Du Portugal, mentionné plus haut).

[27] L'Académie Charles-Cros est une association fondée en 1947 par des critiques musicaux et des responsables de l'enregistrement phonographique.

D'abord, l'implantation du jazz en France relève d'un processus suffisamment continue et durable – notamment parce que des passionnés infiltrent progressivement l'industrie du disque et du spectacle ou des *mass media*[28] – pour qu'il ait marqué la production musicale, et plus largement, le paysage artistique français (cinéma, littérature, peinture)[29]. Cette présence du jazz dans le quotidien audiovisuel des Français a alors contribué à le rendre plus familier, et donc, moins « exotique ». Dans cette même veine, il faut également prendre en compte des réappropriations du jazz par des musiciens français qui, dès les années 20, sont conçues et promues, non pas tant comme du jazz pur, mais plutôt comme une musique française qui se serait jazzifiée, et renverrait à ce titre à une forme de syncrétisme musical – de la même façon que Glaser envisage l'utilisation de rythmes « *africains* » par Gainsbourg en termes de « *mariage* ». Par exemple, né en 1884 en Algérie, Fred Mélé – il dirige à partir de 1923 l'orchestre du Casino de Paris – est considéré par le musicien Jacques Hélian – j'en reparlerai – comme « *le créateur du jazz symphonique dans notre pays*[30] ». L'adjectif « symphonique » est alors intéressant en ceci qu'il évoque un espace musical européen, comme le souligne Jean-Claude Klein : « *Synthèse réalisée des accents rythmiques noirs, des structures harmoniques, de type polyphonique et des modes d'exposition européens […]*[31] » Mais l'idée d'un métissage entre jazz et musique française renvoie surtout à Charles Trenet[32]. Ce qui est donc conçu comme un métissage musical participe également à dé-exotiser (en partie) le jazz, sans pour autant que le genre musical cesse d'être renvoyé à un espace étranger, puisque les réappropriations dont il est question sont justement pensées en tant que métissage.

Les passionnés de jazz ont également opéré un long travail de légitimation qui a eu pour effet de placer le genre musical en dehors du divertissement qu'implique les « exotismes musicaux » – comme il en a été fait mention plus, l'attrait pour « l'exotisme » peut renvoyer à un relâchement des normes sociales. En effet, un appareil de critiques s'est développé à partir des années 30, contribuant à faire du jazz un objet sérieux qui mérite d'être traité et discuté avec sérieux. On peut également mentionner la stratégie d'acteurs qui ont tenté de faire sortir le jazz du music-hall pour l'installer dans des salles destinées à la musique classique, notamment à la salle Pleyel (Paris), et donc, dans des salles réservées à une musique légitime, du point de vue des hiérarchies culturelles.

---

[28] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, chap.5, « Les débuts d'une industrie culturelle », p.119-140, chap.8, « La conquête des médias », p.195-222.
[29] *Ibid*, chap.12, « L'infiltration du paysage artistique », p.309-332.
[30] Hélian (Jacques), *Les Grands orchestres de music-hall en France : souvenirs et témoignages*, Paris, Filipacchi, 1984, p.36-37.
[31] Klein (Jean-Claude), « Emprunt, syncrétisme, métissage », art.cit, p.45.
[32] Concernant plus généralement la jazzification de la variété française, voir Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, chap.11, « Jazz et variété : une greffe réussie », p.285-307.

Au sein de ce processus de légitimation, une des étapes, n'incluant qu'une partie des acteurs en lice, est particulièrement importante pour saisir les facteurs qui ont déterminés une désexotisation du jazz. Dans la seconde moitié des années 40, certains commentateurs – il s'agit essentiellement de critiques de la revue *Jazz Hot*, mais des professionnels de l'industrie du disque et du spectacle sont également concernés – s'opposent à une lecture essentialiste du jazz[33]. Pour eux, si le jazz de qualité se retrouve avant tout chez les Etatsuniens noirs, c'est parce que ces derniers baignent dans une culture relative à leur environnement social. Par exemple, le critique, musicien et écrivain Boris Vian s'insurge, dans un livre publié en 1958, contre un journaliste qui a opéré un lien entre l'identité ethnicisée d'une chanteuse et son talent d'interprétation. Vian propose alors une analogie avec un oiseau qui aurait été abandonné par sa famille : *« Ce qui tend à prouver que si l'oiseau chante de toute façon, ce qu'il chante, il le tient de la tradition familiale*[34]. » Autrement dit, un musicien blanc, à condition d'être familier de la culture jazz, peut produire un jazz de qualité. Notons alors que ces acteurs, qu'on peut pour l'instant qualifier d' « anti-essentialistes », ont été nourris par l'anthropologie culturelle étatsunienne. Deux d'entre eux, Lucien Malson et Jacques Hess, ont d'ailleurs suivi les cours du sociologue français Jean Stoezel qui leur a enseigné le culturalisme étatsunien[35]. Or, une lecture culturaliste du jazz a alors eu pour effet de débrancher, au moins partiellement, le genre de ses « racines noires », ce qui, par voie de conséquence, l'a éloigné un peu plus de l'exotisme de la figure du « Noir primitif », tel qu'il était apparu lors de la Revue Nègre en 1925.

Il faut également prendre en compte la valorisation par ces anti-essentialistes d'un style de jazz apparu aux Etats-Unis dans les années 40, le be-bop. Comme le souligne le sociologue Gérôme Guibert, les emprunts de ce style à la musique classique permettent aux anti-essentialistes français de rapprocher le jazz de la « *grande musique*[36] ». Ainsi, en plus d'un débranchement vis-à-vis des « racines noires », la désexotisation du jazz a également consisté à débrancher le jazz d'un espace étatsunien – partiellement, puisqu'il s'agit, comme pour Fred Mélé, d'une identité syncrétique –, non pas pour le raccorder à un espace français, mais au moins européen. Dans la mesure où ces prises de position, esthétiques comme éthiques, sont opérées, d'une part, par des acteurs Blancs, d'autre part, par des acteurs français, on peut se demander si ces acteurs n'avaient pas un intérêt à débrancher le jazz, et de ses « racines noires », et de ses « racines étatsuniennes ». Autrement dit, se pose la question d'un « anti-

[33] Je reviendrai plus loin sur cette lecture essentialiste.
[34] Vian (Boris), *En avant la zizique*, Paris, La Jeune Parque, 1966 [1958], p.135-136.
[35] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.114.
[36] Guibert (Gérôme), « Le rock'n'roll est-il du jazz ? », in Taddei (Jean-Claude), dir., *Les territoires du jazz*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2011, p.58.

essentialisme stratégique ». Inversant la notion d' « *essentialisme stratégique* », conçue par Gayatri Chakravorty Spivak, selon laquelle un groupe dominé peut réinvestir l'« essence » qu'un groupe dominant lui attribue dans un but d'auto-légitimation[37], George Lipsitz propose la notion d' « *anti-essentialisme stratégique* » pour rendre compte d'un groupe dominant qui aurait un intérêt à s'identifier à un groupe dominé[38].

Enfin, la place particulière qu'occupe le jazz au sein de musiques étrangéisées tient, malgré tout, à son rattachement à un espace étatsunien. En effet, dans la mesure où les nombreux discours sur les Etats-Unis témoignent d'une fascination pour la modernité qu'incarnerait le pays[39], les musiques qui y sont produites sont éloignées de la primitivité des « exotismes musicaux », du moins pour les lecteurs « culturalistes ».

1.1.2 Trajectoires de passeurs du rock : « passionnés[40] » de jazz et professionnels du music-hall

A travers quelques trajectoires d'acteurs de la musique, nous allons voir que le rock est essentiellement introduit en France – qu'il s'agisse de la diffusion du rock étatsunien ou des premiers disques de rock français – par des passionnés de jazz qui se sont, de par leur appartenance au music-hall, professionnellement spécialisés dans le couplage variétés françaises/musiques d'origine étrangères. Je proposerai une analyse de ces trajectoires après les avoir exposées.

Bruno Coquatrix naît en 1910 à Lille[41]. Lorsqu'il perd son père navigateur (à l'âge de 6 mois), sa mère ouvre un commerce de vêtements à Neuilly-sur-Seine. Après son obtention du Baccalauréat, Bruno Coquatrix joue comme pianiste et chef d'orchestre dans un quartette à la fin des années 30. Il fréquente alors l'orchestre jazz de Ray Ventura Et Ses Collégiens. Par ailleurs, il recrute pour son propre groupe des *jazzmen* français. Après la guerre, il devient l'imprésario de chanteurs de variétés et d'orchestres de jazz (Lyne Clevers, Lucienne Boyer, Pills et Tabet, Pierre Mingand, Ray Ventura, Léo Marjane). A partir de 1952, il assure la direction de l'Olympia. De plus, il s'occupe épisodiquement d'autres salles de music-hall (Bobino, l'Alhambra, l'Européen). Coquatrix s'attache à proposer des spectacles qui

[37] Spivak (Gayatri Chakravorty), *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, [Chicago, 1988].
[38] Lipsitz (George), *Dangerous Crossroads : Popular Music, Postmodernism and the Poectics of Place*, London, Verso, 1994, p.62.
[39] Je réserve la démonstration pour la seconde partie de ce chapitre.
[40] Je parlerai plutôt de « passionnés de jazz » que d' « acteurs du jazz » puisque les professionnels en question ne se sont pas nécessairement professionnalisés dans la musique jazz, ce qui ne les empêchent pas d'agir au nom du jazz. Le terme « passionnés » permet en outre d'inclure les professionnels du jazz.
[41] Cette biographie-trajectoire a été réalisée à partir des sources Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.139, p.290 et p.368-369 ; Auteur non renseigné, « Bruno Coquatrix : "Ellington à l'Olympia" », *Jazz Hot*, n°113, septembre 1956, p.29 ; Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°20, 1956, p.57.

recoupent variétés et jazz. Par exemple, il organise un festival international de variétés où le jazz est à l'honneur. En 1955, il s'associe avec le jazzman Ray Ventura pour fonder le label français Versailles. En 1958, il s'associe avec les critiques jazz Frank Ténot et Daniel Filipacchi pour fonder la société Paris Jazz Concert. Comme nous l'avons vu plus haut, l'Olympia reçoit quelques rockers étatsuniens dans la seconde moitié des années 50 et, à partir du début des années 60, sa scène est largement ouverte aux rockers français et étrangers[42].

Jacques Hélian est né en 1912 à Paris, d'une mère française et d'un père arménien[43]. Ce dernier a fondé une société d'import-export de produits pharmaceutiques puis s'est établi comme cordonnier après la guerre. Jacques Hélian entre à 15 ans dans une école dentaire. Son beau-frère Raymond Legrand – père du Michel éponyme que je mentionnerai plus loin – lui fait découvrir le jazz et lui apprend le saxophone. Dans les années 30, Jacques Hélian intègre l'orchestre de jazz de Roland Dorsay, joue au sein des Vagabonds du Jazz (l'ancien orchestre de son beau-frère) et rejoint celui de Jo Bouillon – parrainé par le chanteur Maurice Chevalier – puis celui de Ray Ventura et Ses Collégiens. Ce dernier orchestre de jazz témoigne bien d'un couplage jazz/music-hall puisqu'il intègre à son répertoire des sketches musicaux (court spectacle comique mis en musique), à l'instar de Tout Va Très Bien Madame La Marquise. En 1943, Hélian fonde son propre orchestre. En 1951, il reçoit un prix de l'Académie Charles-Cros dans la catégorie « Sketch musical » pour la chanson Tout Est Tranquille. En raison de ses nombreuses collaborations avec des chanteurs de variété (Maurice Chevalier par exemple), Hélian est perçu par ses pairs comme un chef d'orchestre de variétés, même si il recrute des musiciens français de jazz[44]. En 1956, il enregistre des disques de rock, d'abord avec Toutes Les Heures Qui Sonnent (au mois de janvier[45]), une reprise du Rock Around The Clock de l'Etatsunien Bill Haley ; Rock And Roll Mops, une chanson signée par Michel Legrand et Boris Vian ; Rock And Roll Parade, signée par Jacques Brienne et Jean-Pierre Landreau ; et C'est Le Rock And Roll, encore signée par des Français (Jean Dréjac et Michel Legrand). En 1957, Hélian a vendu plus de deux millions de disques.

En juillet 1956 sort le disque *Henry Cording And His Original Rock And Roll Boys*, qui se vend à 50.000 exemplaires[46]. Les paroles sont de Boris Vian, la musique de Michel Legrand ; Henri Salvador interprète les chansons.

---

[42] A ce sujet, voir le tableau 2, p.86.

[43] Cette biographie-trajectoire a été réalisée à partir des sources Merveilleux (Henry), *Jacques Hélian et son merveilleux orchestre*, Paris, Henry Merveilleux, 2002 ; Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°26, mars 1957, p.50.

[44] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.226.

[45] Je le précise car ce disque constitue donc le premier de rock français.

[46] *Ibid*, p.302.

Michel Legrand, né en 1932 à Paris, est le fils du chef d'orchestre et arrangeur Raymond Legrand, et donc, le neveu de Jacques Hélian[47]. Michel Legrand étudie la musique classique au Conservatoire de Paris. En 1951, il écrit des arrangements pour l'orchestre de jazz de son père. A partir de 1953, il devient chef d'orchestre pour la radio et pour des productions de Jacques Canetti (directeur artistique chez *Philips)*. Il collabore avec plusieurs chanteurs de variétés ou de chanson françaises (Léo Ferré, Henri Salvador, Maurice Chevalier pour ne citer qu'eux). Dans un article publié en 1956, un journaliste de *Music-Hall* met d'ailleurs en avant le fait que « *les chanteurs de variétés françaises se disputaient déjà [en 1954] Michel Legrand*[48] ». Mais parallèlement, Legrand mène plusieurs projets de jazz. Il assure par exemple des arrangements pour l'Etatsunien Dizzy Gillespie. En 1958, il enregistre le disque Legrand Jazz : Michel Legrand Dirige Les Géants Du Jazz Américain. Concernant ses participations à des productions de rock, nous venons de voir qu'il a co-écrit avec Jean Dréjac C'est Le Rock and Roll, interprété par son oncle Jacques Hélian, ainsi que les morceaux du disque *Henry Cording And His Original Rock And Roll Boys*, co-écrit avec Boris Vian. Legrand écrira également le Rock des Karts, interprété par Les Chaussettes Noires dans le film de Claude de Givray *Une grosse tête* (1962).

Boris Vian est né en 1920 dans les Hauts-de-Seine, d'un père rentier – le grand-père paternel possédait une ferronnerie d'art – et d'une mère musicienne passionnée d'opéra[49]. Avec le krach boursier de 1929, la fortune familiale s'évapore. En 1937, Boris Vian entre en Mathématiques Supérieures. Deux ans plus tard, il intègre l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures. Il obtient son diplôme d'ingénieur en 1942. La trajectoire artistique de Vian, qu'elle soit musicale ou littéraire, est indissociable de sa passion pour le jazz. A 14 ans, il apprend la trompette, et en 1937, il adhère à une association française de jazz, le Hot Club de France (HCF). En 1942, il intègre l'orchestre de jazz de Claude Abadie. Il écrit également des chroniques pour le magazine *Jazz Hot* à partir de 1946, et pour *Jazz News*, de 1948 à 1950. À partir de 1956, il co-fonde plusieurs collections discographiques de jazz[50]. Il a également la charge du catalogue jazz chez Philips. De plus, le jazz occupe également une place dans ses romans. Par exemple, le personnage de Chloé dans *L'écume des jours*, publié en 1947, fait

[47] Sauf mention contraire, cette biographie-trajectoire a été réalisée à partir des sources Francis (André), « Un grand arrangeur : Michel Legrand », *Jazz Hot*, n°117, janvier 1957, p.29, p.33 ; Chalvidant (Jean) et Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, *op.cit*, p.56-60 ; Merveilleux (Henry), *Jacques Hélian et son merveilleux orchestre*, *op.cit*, p.9-10 et p.259 ; Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°28, mai 1957, p.55.

[48] Auteur non renseigné, « Michel Legrand », *Music-Hall*, n°18, 1956, p.44.

[49] Cette biographie-trajectoire a été réalisée à partir des sources Lapprand (Marc) et Roulmann (François), *Boris Vian*, Paris, Gallimard, 2009 ; Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.220-222 et p.300-301.

[50] « Jazz pour tous », « Petit jazz pour tous », « Panorama du jazz », « Jazz moderne », « Géants du jazz » et « Jazz miniature ».

référence à la chanson éponyme de Duke Ellington[51]. Comme pour les acteurs mentionnés ci-dessus, Vian ne se limite pas au jazz puisqu'il entame à partir des années 50 une carrière d'auteur-interprète de chansons dont certaines (Le Déserteur par exemple) s'inscrivent plutôt dans la chanson française. Il est d'ailleurs convié aux réunions de la section « Variétés » chez Philips. Sur 132 séances d'enregistrement qu'il supervise en tant que directeur artistique entre 1956 et 1959, seules 15 concernent le jazz.

Henri Salvador est né en 1917 en Guyane, d'un père percepteur originaire de Guadeloupe[52]. La famille arrive en Métropole en 1929. Son père travaille alors dans une agence d'expertise comptable. A 16 ans, Salvador découvre le jazz et apprend plusieurs instruments (batterie, trompette, guitare). Surtout connu pour ses sketches humoristiques et ses chansons de variétés – il obtient le Grand Prix du disque de l'Académie Charles-Cros en 1949 pour Parce Que Ça Me Donne Du Courage –, Salvador est aussi un musicien de jazz, formé à la guitare par Django Reinhardt. Il a d'ailleurs joué dans quelques orchestres de jazz avant la guerre – notamment avec Reinhardt et le Quintette du Hot Club –puis, de 1941 à 1945, dans l'orchestre de Ray Ventura, à l'instar de Jacques Hélian. Dans *Jazz Magazine* en 1958, il est consacré « *meilleur chanteur français de jazz*[53] ». De plus, il anime une émission de jazz sur Europe n°1 : Jasons Un Peu.

Moins médiatisés que ces musiciens connus du grand public, d'autres *jazzmen* qui ont produit du rock français peuvent être mentionnés. Par exemple, Jack Diéval sort deux disques de rock : *Super Rock'n'roll* en 1956 et *Fou de Rock'n'roll* en 1957. Né en 1920 à Douai, de parents professeurs de musique, Diéval apprend le piano dès 5 ans et entre au conservatoire[54]. A Paris en 1943, il devient pianiste de jazz. Diéval est également président d'honneur du HCF de Perpignan. Il intervient de temps en temps à la radio dans des émissions consacrées au jazz. Enfin, Diéval compose des musiques pour Boris Vian et accompagne Henri Salvador dans ses concerts.

En 1956, Mac Kac sort le disque *Mac-Kac et son rock and roll*. Né Baptiste Reille à Toulouse en 1920, Mac Kac a d'abord été le batteur d'un accordéoniste qui se produisait dans

[51] Vian (Boris), *L'écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947.
[52] Sauf mention contraire, cette biographie-trajectoire a été réalisée à partir des sources Le Vaillant (Serge), *Henri Salvador. L'élégance du funambule*, Paris, Les Éditions Textuel, 2008 ; Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°35, décembre 1957, p.66 ; Halimi (André), « Henri Salvador, super-boy de la chanson », *Music-Hall*, n°42, juillet/août 1958, p.30-31, p.63.
[53] Auteur non renseigné, « Salvador : Retour au jazz », *Jazz Magazine*, n°38, juin 1958, p.11.
[54] Cette courte biographie a été réalisée à partir de Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.97, p.208, p.236, p.300 et p.414-415.

des bals musettes[55]. A partir de 1953, il se consacre au jazz et accompagne des *jazzmen* étatsuniens lors de leur tournée en France.

Toujours en 1956, Moustache enregistre le disque *Moustache et le rock'n'roll*. Il co-écrit également avec Sacha Distel – un interprète de variétés qui connait un succès commercial mais qui a également débuté sa carrière en tant que musicien de jazz[56] – les rocks de Mac Kac, mentionné juste au-dessus. Moustache jouait depuis 1948 comme batteur de jazz au Caveau des Lorientais (Paris).

Ces quelques trajectoires sont intéressantes pour plusieurs raisons. D'abord, elles sont représentatives de la reconversion de *jazzmen* français dans les variétés. Ces musiciens tirent alors de cette reconversion un profit économique sans totalement perdre sur le terrain symbolique, ce qu'indique par exemple les prix décernés par l'Académie Charles-Cros (à Hélian, Salvador[57]) qui agit en tant qu'instance de consécration. Comme le souligne le sociologue Olivier Roueff, ces musiciens réinvestissent dans les variétés le capital symbolique qu'ils ont acquis au sein du jazz :

> En effet, les premières générations de musiciens spécialisés restent professionnellement ancrées dans le monde des variétés d'où elles tirent l'essentiel de leurs revenus […] l'entreprise de légitimation menée par les intermédiaires qui tentent de créer puis d'élargir ce marché [celui du jazz] se situe d'emblée, par démarcation des vulgarités commerciales des variétés, dans l'univers de la culture lettrée, en concurrence, souhaitée sinon effective, avec la musique académique […] c'est précisément cette légitimation lettrée du jazz qui permet aux musiciens de se constituer en une sorte d'élite du marché des variétés[58].

Puisque Roueff évoque une « *concurrence, souhaitée sinon effective, avec la musique académique* », on ne peut que souligner la formation en musique classique de Michel Legrand et Jack Diéval. Cela étant, je détaillerai plus loin l'idée d'une « *culture lettrée* » que Roueff nuance en précisant « *concurrence, souhaitée sinon effective* ». En effet, nous verrons que ces acteurs qui adoptent une posture élitiste ne constituent une élite qu'au sein de l'espace des variétés, puisqu'ils sont situés en dehors d'une « culture légitime », telle qu'elle est instituée par le champ du pouvoir et de l'institution scolaire.

Se pose également la question d'une relative hétérogénéité de l'origine sociale des acteurs. Certains semblent avant tout disposer d'un capital culturel : Legrand est le fils d'un

---

[55] Cette courte biographie a été réalisée à partir des sources : Romano (Marcel), « Mac Kac », *Jazz Hot*, n°102, septembre 1955, p.32-33 ; Verlant (Gilles), dir., *L'encyclopédie du rock français. 1960-2000, Toute l'histoire du rock francophone ; France, Belgique, Suisse, Canada*, Paris, Éditions Hors Collection, 2000, p.8.

[56] Il peut être utile de préciser que Sacha Distel est le neveu de Ray Ventura, plusieurs fois mentionné au sein de ces trajectoires. *Ibid*, p.8-9 ; S. de N., « Sacha Distel », *Musi- Hall*, n°53, juillet/août 1959, p.18.

[57] Rappelons par ailleurs que le premier album de Gainsbourg relevant de la chanson française mais empruntant au jazz a été également consacré par l'Académie Charles-Cros.

[58] Roueff (Olivier), « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°181-182, 2010/1, p.37.

chef d'orchestre, les parents de Diéval sont professeurs de musique et la mère de Vian est passionnée d'opéra. D'autres renvoient plutôt à la petite bourgeoisie : la mère de Coquatrix, après avoir perdu son mari navigateur, ouvre un commerce de vêtement à Neuilly-sur-Seine ; le père de Salvador a été percepteur, avant d'être agent comptable. D'autres encore témoignent d'une trajectoire caractéristique du déclassement : la fortune du grand-père de Vian qui possédait une ferronnerie d'art n'a pas résisté au krach de 1929 ; le père d'Hélian, directeur d'une société d'import-export en produits pharmaceutiques s'est établi comme cordonnier après la guerre. Enfin, tous les acteurs ne disposent pas d'un même capital scolaire. Alors que Coquatrix obtient le baccalauréat, Hélian poursuit ses études dans une école dentaire, Vian à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures.

Bien qu'hétérogènes, ces origines et trajectoires semblent se situées à un niveau plus ou moins intermédiaire de l'espace social, ce qui correspond du reste à la position que le jazz occupe au sein de l'espace musical. L'article de Roueff permet alors de préciser cette homologie structurale, même si certains cas qu'il évoque – en l'occurrence, les enfants d'ouvriers – ne se retrouvent pas dans les trajectoires que j'ai retenu pour illustrer les passeurs du rock passionnés de jazz :

> […] positions sociales différentes quoique plus régulièrement logées au milieu de l'espace social – en tant que jeune scolarisé, parvenu culturel, individu en phase de reconversion d'un capital économique en capital culturel, enfant d'ouvrier pas encore à l'usine, bourgeois déclassé, etc. L'attraction du jazz ressortirait ainsi de sa définition négative en tant que "culture libre", c'est-à-dire lettrée sans être inculquée par l'école, et traversée par le paradoxe caractéristique d'un art en voie de légitimation qui voit un imaginaire prescrit par ses intermédiaires comme lettré (ascétique ou hédoniste) pourtant pris en charge par un marché musicien qui reste ancré dans les variétés. Cette culture libre serait ainsi ouverte à des investissements relativement hétérogènes bien que socialement convergents car définie simultanément ou alternativement comme une alternative lettrée aux vulgarités commerciales, une alternative juvénile aux folklores et au music-hall traditionnels, et une alternative hédoniste et accessible aux musiques savantes consacrées par l'école[59].

Enfin, ces quelques trajectoires permettent de recomposer un réseau d'interconnaissance dont l'étendue et la complexité n'ont pu ici qu'être entraperçues[60]. Ce réseau du jazz renvoie aussi bien à une instance de socialisation qui forme et réunit des individus autour d'un goût partagé pour le jazz, à une instance de professionnalisation qui

[59] *Ibid*, p.59.

[60] Détailler ce réseau m'amènerait sur un sujet trop éloigné de ce qui nous concerne ici. Mais au cours de ce chapitre et du suivant, j'évoquerai bon nombre d'autres acteurs qui sont également en connexion avec ceux susmentionnés. C'est le cas par exemple d'Eddie Barclay (ou d'autres responsables de maison de disques), ou encore de Daniel Filipacchi et Frank Ténot (ou d'autres professionnels de la presse et de la radio).

permet aux musiciens d'entrer en carrière en s'appuyant sur un « capital social[61] », qu'à des liens familiaux. Il est par exemple significatif que plusieurs des acteurs mentionnés (Coquatrix, Hélian et Salvador) ont d'abord travaillé avec le *jazzman* Ray Ventura, qui est par ailleurs l'oncle de Sacha Distel. Les premières productions françaises de rock sont donc réalisées par des acteurs qui étaient déjà connectés, réunis autour de leur passion et par leur pratique du jazz, mais qui ont essentiellement fait carrière dans les variétés et/ou la chanson française, sans renoncer à emprunter aux sonorités et aux rythmes du jazz.

Dans la mesure où ces professionnels du music-hall sont familiers de la réappropriation de musiques d'origine étrangères, leur investissement dans le rock n'a rien d'étonnant. D'ailleurs, un an après la sortie d'*Henry Cording And His Original Rock And Roll Boys*, Henri Salvador sort *Henri Salvador et ses calypso boys*, comme si un « exotisme musical » en chassait un autre. Mais l'intérêt que des passionnés de jazz portent au rock ne se réduit pas à son origine étrangère. En effet, nous verrons que les premiers discours français sur le rock, émis par des critiques de jazz puis largement relayés par la presse généraliste et divers acteurs du music-hall, posent une filiation entre jazz et rock, qu'il s'agisse de valoriser ou de dévaloriser le second.

1.1.3 Inscription médiatique du rock dans la « musique noire » étatsunienne

Pour démontrer l'inscription médiatique du rock dans la « musique noire » étatsunienne, je m'appuierai d'abord sur trois magazines de jazz : le *Bulletin du Hot Club de France* (*BHCF*), *Jazz Magazine* et *Jazz Hot*. Le premier tire environ à 4.000 exemplaires, le second et le troisième à 15.000[62]. Alors que le *BHCF* reçoit le rock étatsunien plutôt positivement, *Jazz Magazine* et *Jazz Hot* se montrent plus mitigés. Pour comprendre cette réception clivée, il est important de revenir sur des débats qui ont opposés dix ans plus tôt les trois magazines autour de la question d'une authenticité du jazz, suscités par l'arrivée en France du be-bop.

Fondé en 1935 par Hugues Panassié et Charles Delaunay, *Jazz Hot* témoigne d'un « *mouvement puriste*[63] » qui cherche à séparer le « vrai » jazz du « faux » jazz, c'est-à-dire, d'un côté, le *jazz hot* authentiquement « noir », de l'autre, le *jazz straight* des Blancs. De

[61] Je me réfère à la définition qu'en a donné Bourdieu, à savoir « *l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'interreconnaissance ; ou, en d'autres termes, à l'appartenance à un groupe, comme ensemble d'agents qui ne sont pas seulement dotés de propriétés communes (susceptibles d'être perçues par l'observateur, par les autres ou par eux-mêmes) mais sont aussi unis par des liaisons permanentes et utiles* ». Bourdieu (Pierre), « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.31, 1980, p.2.

[62] *Jazz Magazine* atteint un tirage de 25.000 exemplaires en 1959. Ces chiffres sont empruntés à Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.162 et p.194.

[63] *Ibid*, « Vrai et faux jazz : les débuts d'un mouvement puriste », p.33-58.

plus, le magazine poursuit une stratégie d'autonomisation du jazz vis-à-vis des variétés, et donc, contre le music-hall. Mais l'arrivée du be-bop dans les années 40 provoque une « *guerre du jazz*[64] » qui oppose les deux fondateurs du magazine. Pour Panassié, ce style musical ne relève pas d'un jazz authentique, tandis que pour Delaunay, il en constitue au contraire une évolution intéressante. Panassié laisse alors *Jazz Hot* à Delaunay et fonde en 1946 le *BHCF*.

Né en 1912, Panassié est un monarchiste et catholique proche de l'Action Française[65]. Sa passion pour le « jazz noir » nécessite d'aborder des thèmes diffusés par l'extrême-droite dans les années 20-30 – Panassié témoigne plus particulièrement d'une affinité avec la pensée maurassienne –, à savoir : décadence de l'Europe, critique du capitalisme et de la modernité considérée comme dégénérescente, variolisation de l'Ancien Régime et de la pureté des « races »… Le *jazz hot*, en tant qu'art « primitif » dont les origines remonteraient à une Afrique mythifiée, constitue pour Panassié un rempart musical contre la modernité et le capitalisme, voire plus généralement un antidote à la crise morale que traverserait la civilisation occidentale (voir encadré 1). De plus, il valorise la transmission orale du savoir musical chez les *jazzmen* étatsuniens noirs qui lui rappelle les méthodes d'enseignement sous l'Ancien Régime, puisque, a contrario de celles pratiquées sous la Troisième République qu'il fustige, elles mettent en avant la pratique plutôt que la théorie. Enfin, Panassié opère une racialisation du jazz en l'inscrivant dans le corps des Noirs. Il est par exemple significatif nomme son magazine « *jazz hot* ». L'idée d'un jazz « chaud », érotique, renvoie alors à une terminologie qui vise à reconnaitre chez les Noirs des caractéristiques corporelles et comportementales. En revanche, ses prises de position concernant l'authenticité du « jazz noir » ne sont pas sans soulever un paradoxe avec sa racialisation du jazz. En effet, on pourrait s'attendre à ce que Panassié, au nom d'une pureté raciale condamne des échanges qu'il pourrait percevoir comme inter-raciaux. Or, il approuve les échanges entre musiciens blancs et noirs, à Chicago notamment. En fait, son goût pour un jazz authentiquement « noir » et son dégoût pour un jazz métissé s'expliquent moins par la couleur de peau des musiciens que par les formes stylistiques employées, certaines d'entre elles étant branchées sur l'Afrique via l' « adaptateur » étatsunien, d'autres sur l'espace européen. S'il voit d'un bon œil les productions de jazz à Chicago, c'est parce qu'il juge que ces dernières ne pervertissent pas les qualités intrinsèques du « jazz noir ». A l'inverse, son dégoût pour le be-bop, qu'il soit joué par des Etatsuniens noirs ou blancs, par des Etatsuniens ou des Européens, ne peut se comprendre qu'en rappelant ce qui a été dit plus haut, à savoir que ce style emprunte des

[64] *Ibid*, chap.6, « La guerre du jazz », p.141-168.
[65] Sauf mention contraire, ce paragraphe a été réalisé à partir de *ibid*, p.36-58.

éléments à la musique classique que Panassié inscrit dans la culture européenne. Autrement dit, si le jazz authentique conçu par Panassié renvoie à une nature « noire », la lecture qu'il en fait n'est pas exempte d'un critère culturel[66].

Encadré 1 : Une interprétation de la fascination occidentale européenne pour le « primitif »

L'interprétation que l'historien Larry Portis propose d'un extrait de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, publié en 1938[67], permet de mieux comprendre en quoi la « musique noire » constituerait un antidote à la crise morale de la civilisation occidentale. Le protagoniste, un chercheur en histoire, n'arrive plus à ressentir d'émotions, sauf lorsqu'il entend une musique d'une chanteuse noire. Suite à cette expérience, il décide d'abandonner la recherche. Pour Portis, Sartre cherche à montrer que « *seul le son primal d'une sensibilité pure, la voix de l'Américaine-Africaine, communique alors la passion à une culture où le fétichisme de la "rationalité" a supprimé son "soul"*[68] ». Plus largement, Portis soutient l'idée que la forme même des « musiques noires » étatsuniennes d'origine africaine constitue « *un contrepoint à la culture abstraite du monde capitaliste*[69] ».

Comme nous l'avons vu plus haut, les défenseurs du be-bop, réunis autour de *Jazz Hot* après le départ de Panassié en 1946, valorisent au contraire les emprunts à la musique classique qui, pour eux, permettent au jazz de gagner en légitimité artistique – au nom d'une hiérarchie culturelle qui consacre la musique classique comme musique légitime par excellence –, et donc, de poursuivre le chemin de l'autonomie, en dehors de la vulgarité des variétés. De plus, comme nous l'avons vu plus haut, ces défenseurs du be-bop ont été sensibilisés au culturalisme étatsunien, ce qui les amène à s'opposer théoriquement à la lecture racialiste de Panassié[70], et, ce qui revient au même, à débrancher (au moins partiellement) le jazz de ses « racines noires ».

Jazz Magazine est créé en décembre 1954 par Jacques Souplet. Les époux Barclay en sont les propriétaires jusqu'à son rachat par Daniel Filipacchi et Frank Ténot en 1958. Dès le premier numéro, *Jazz Magazine* entend s'extraire des débats qui opposent le *BHCF* et *Jazz Hot*[71]. Cela étant, au-delà d'un désintérêt affiché pour la « guerre du jazz », *Jazz Magazine* se

[66] Nous verrons plus loin que ce paradoxe se retrouve, de façon inverse, chez des lecteurs culturalistes qui, par principe, rejette l'idée d'une nature « noire », mais mobilisent pourtant le critère ethnique.
[67] Sartre (Jean-Paul), *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
[68] Portis (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la société*, n°126, 1997, p.75.
[69] *Ibid*, p.81.
[70] Cela étant, expliquer la réception clivée du be-bop par des prises de position d'ordre idéologiques ne suffit pas. Par exemple, si Charles Delaunay devient le chef de file des « anti-essentialistes », n'oublions pas qu'il a fondé avec Panassié *Jazz Hot* dont la ligne éditoriale, dix ans plus tôt, se caractérisait déjà par une racialisation du jazz. Ludovic Tournès propose une explication contextuelle qui permet d'apporter une dimension plus contingente à la trajectoire de Delaunay et à sa séparation avec Panassié. Pendant la guerre, Panassié occupe la zone libre et peaufine sa théorie du jazz. Mais Delaunay, basé à Paris, donc en zone occupée, doit se montrer pragmatique pour assurer des activités jazzistiques avec l'autorisation des autorités allemandes. Par exemple, il se garde de toute référence à l'espace étatsunien. Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.81-87. Ainsi, l'« anti-essentialisme » de Delaunay après la guerre est, au moins en partie, le produit contingent du contexte de l'Occupation qui l'a amené à débrancher le jazz des Etats-Unis.
[71] Auteur non renseigné, « Editorial », *Jazz Magazine*, n°1, décembre 1954.

positionne néanmoins pour le be-bop et défend des thèses plus culturalistes que racialistes, ce qui, par voie de conséquence, le rapproche de *Jazz Hot*. Par ailleurs, certains des journalistes ont d'ailleurs des accointances avec leurs confrères de *Jazz Hot :* Frank Ténot, Lucien Malson et le fondateur Jacques Souplet ont par exemple d'abord travaillé à *Jazz Hot*. Philippe Adler écrit simultanément dans l'un et l'autre magazine.

La réception clivée du rock peut alors être lue à partir des principes qui ont structuré la « guerre du jazz » au sujet du be-bop. Dans le *BHCF*, le rock étatsunien est bien reçu puisque Panassié y retrouve une forme stylistique caractérisée par des structures rythmiques et mélodiques simples, a contrario de la complexité formelle de la musique classique[72]. De plus, parce qu'il emprunte au blues – l'une des sources du jazz reconnues par l'ensemble des acteurs français du jazz – le rock constitue pour lui un retour aux sources du jazz, à une pureté originelle. A l'inverse, la simplicité formelle du rock pose problème dans *Jazz Hot*, car, si elle est également envisagée comme un retour, il s'agit plus d'un retour en arrière dans le processus de légitimation du jazz. De même, le succès commercial que rencontre le rock aux Etats-Unis le situe, pour eux, plutôt du côté des variétés que de la musique légitime. Quant à *Jazz Magazine*, si la réception du rock est plus modérée que dans *Jazz Hot*, elle reste dans l'ensemble négative, pour les mêmes raisons.

J'ai pour l'instant abordé de façon très générale la réception du rock par trois magazines de jazz, mais, comme le note Gérôme Guibert, il est important de préciser que les journalistes d'une même rédaction n'ont pas nécessairement les mêmes avis[73]. Ainsi, le rock peut être critiqué dans le *BHCF*, tandis que des journalistes de *Jazz Hot* ou *Jazz Magazine* peuvent, si ce n'est le défendre avec passion, lui trouver quelques vertus.

La réception clivée du be-bop permet de comprendre la réception clivée du rock, mais, pour Guibert et Tournès, cette dernière ne peut se lire comme une opposition entre « traditionnalistes » et « progressistes », qui caractérisait les disputes autour du be-bop, puisque, dans le cas du rock, c'est les « traditionnalistes » qui défendent l'arrivée d'un nouveau style musical[74]. Si l'idée d'une opposition entre « traditionnalistes » et « progressistes » n'est effectivement pas pertinente pour comprendre la réception clivée du rock, je ne pense pas que cela soit dû au fait que les « traditionnalistes » défendent l'arrivée d'un nouveau style musical puisque les uns et les autres nient le caractère neuf du rock. Dans le cas du *BHCF*, nous venons de voir que le rock constitue pour Panassié un retour aux sources du jazz. Dans le cas de *Jazz Hot* et de *Jazz Magazine*, le rock constitue également un

[72] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.296.
[73] Guibert (Gérôme), « Le rock'n'roll est-il du jazz ? », *op.cit*, p.68.
[74] *Ibid*, p.51-52 ; Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.296.

retour, à la différence que ce retour est envisagé négativement. Ce que les travaux susmentionnés n'ont pas, à mon sens, suffisamment souligné, c'est que la réception du rock par *Jazz Hot* et *Jazz Magazine*, bien qu'elle soit (plus ou moins) négative, témoigne néanmoins d'une inscription du rock dans la grande famille du jazz étatsunien. Or, dans la mesure où je m'intéresse ici à la première identification du rock, je propose d'approfondir leur réception du genre en me concentrant sur les taxinomies opérées et la place qu'y tient le rock.

Les articles qui présentent le rock comme une synthèse de la « musique noire » et de la « musique blanche » sont peu nombreux[75]. La généalogie proposée dans *Jazz Hot* et *Jazz Magazine* témoigne surtout d'une filiation du rock à la « musique noire », ce qui du reste, correspond à certaines histoires ultérieures du rock (voir encadré 2). Plus précisément, le r'n'b[76] (rhythm'n'blues), conçu comme une musique spécifiquement « noire », est présenté comme la source principale du rock, au nom de certaines caractéristiques musicologiques que les deux styles partagent, comme en témoignent ces trois articles publiés dans *Jazz Magazine* en 1955, 1958 et 1959 :

> […] la pulsation insistante et érotique de la batterie, généralement sur les deuxième et quatrième temps[77].
>
> Dans le style de blues qu'on a appelé le " rhythm and blues " – ou, plus populairement, le rock and roll – le batteur accentuera le second et le quatrième temps de la mesure, tout en laissant aux autres temps leur valeur propre[78].
>
> Au sujet du répertoire, disons que la majorité des morceaux de Rock and Roll sont des blues, joués sobrement, avec un recours fréquent aux riffs ou au style boogie-woogie. Mais ce qui saisit peut-être le plus immédiatement l'auditeur, c'est le rythme très marqué de cet art hyperesthésique : l'accentuation violente de l'*afterbeat*[79] des temps pairs de la mesure[80].

D'apparence anecdotique tant elle s'est généralisée depuis au sein des musiques populaires, l'accentuation des temps faibles constitue pour la période qui nous intéresse un véritable marqueur identitaire du jazz – et plus généralement des musiques d'origine

---

[75] Auteur non renseigné, « Bill Haley », *Jazz Hot*, n°110, mai 1956, p.43 ; Collectif, « R & R », *Jazz Hot*, art.cit ; Feather (Léonard), « Rock'n'Roll », *Jazz Magazine*, n°12, décembre 1955, p.31-33 ; Stearns (Marshall), « Rock' N Roll », *Jazz Magazine*, n°39, juillet 1958, p.24-25 ; Malson (Lucien), « Jazz d'aujourd'hui », *Jazz Magazine*, art.cit, p.36-38.

[76] Tout au long de la thèse, j'utiliserai l'abréviation qu'on peut retrouver dans la presse jazz dès la fin des années 50, à travers l'orthographe « *R and B* ». Voir par exemple Auteur non renseigné, « Rhythm and Blues », *Jazz Magazine*, juin 1959, art.cit, p.27.

[77] Feather (Léonard), « Rock'n'Roll », *Jazz Magazine*, art.cit. On peut préciser qu'une mesure à 4 temps se décompose précisément en 4 temps, les temps impairs (1 et 3) étant qualifiés de « forts » et les temps pairs étant qualifiés de « faibles » (2 et 4).

[78] Postif (François) et Kopelowicz (Guy), « Le blues de demain se jouera "funky" », *Jazz Magazine*, n°34, février 1958,

[79] L'*afterbeat* renvoie à ce que l'on nomme en français « contretemps ».

[80] Malson (Lucien), « Jazz d'aujourd'hui », *Jazz Magazine*, art.cit, p.36.

étatsunienne – vis-à-vis de la musique classique ou militaire – et plus généralement des musiques d'origine européenne – qui tend à accentuer les temps forts.

Encadré 2 : Surreprésentation des origines « noires » du rock

Les histoires cosmogoniques du rock qui s'écriront dans les années 60 et 70 ont tendance à surreprésenter l'« influence noire »[81]. Par exemple, dans le livre *Pop Music/Rock* publié en 1972, Philippe Daufouy et Jean-Pierre Sarton illustrent la naissance du rock avec une image de Presley au sein de laquelle on peut apercevoir une batterie. Or, en 1954, Presley n'est pas encore accompagné par un batteur. Pour Paul Yonnet, cette traduction visuelle de la naissance du rock vise alors à « *surestimer la part noire du rock'n roll*[82] », la batterie étant alors plus associée au jazz qu'à la country, et donc, à la « musique noire » plutôt qu'à la « musique blanche ». De plus, Yonnet remarque que les auteurs citent la face A du premier 45t d'Elvis, un blues, mais ne mentionnent pas la face B qui est une chanson country.

La présence de saxophones ténor dans les formations de rock'n'roll justifient également la filiation du rock au r'n'b ou plus généralement à la grande famille du jazz – pour les mêmes raisons, certains saxophonistes de jazz sont alors inclus au rock –, comme en témoignent ces deux articles publiés dans *Jazz Magazine* en 1956 et 1959 :

> En premier lieu, le " stomping rhythm " (nettement prédominant) caractérisé instrumentalement par la présence des " honking tenor-saxes " et des lourds " after-beat drums " […][83]
>
> Le Rock est, le plus souvent, fabriqué par de petites formations, quatuors ou quintettes, dont les instruments mélodiques sont presque exclusivement la guitare électrique et le saxophone ténor […][84]

On pourrait s'étonner des reproches adressés au rock'n'roll par ces critiques jazz tant cette musique est inscrite dans la famille musicale qui les passionne. Pourtant, deux procédés mis en œuvre par les journalistes en question permettent de comprendre la façon dont ils concilient filiation et rejet. Le premier, déjà évoqué par Guibert et Tournès[85], consiste à rappeler que le rock'n'roll descend directement des styles de la « musique noire » tout en soulignant qu'il en constitue une forme exagérée et simplifiée, voire vulgaire, tant sur le plan musicologique que scénique. Par exemple, Léonard Feather titre son article publié dans *Jazz Magazine* en 1956 : « Le Rock and Roll est au jazz ce que le catch est à la boxe[86] ». Le second procédé mérite qu'on s'y attarde plus longtemps. Il faut d'abord souligner que le rock est

[81] Cela étant, nous verrons au chapitre suivant qu'à l'inverse, les discours produits dans *Salut les Copains* témoignent au contraire d'une surreprésentation des origines blanches du rock..
[82] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.147-148.
[83] Feather (Léonard), « Le Rock and Roll est au jazz ce que le catch est à la boxe », *Jazz Magazine*, n°22, décembre 1956, p.10.
[84] Malson (Lucien), « Jazz d'aujourd'hui », *Jazz Magazine*, art.cit, p.36.
[85] Guibert (Gérôme), « Le rock'n'roll est-il du jazz ? », *op.cit*, p.55 ; Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.295.
[86] Feather (Léonard), « Le Rock and Roll est au jazz ce que le catch est à la boxe », *Jazz Magazine*, art.cit, p.10-11.

présenté comme une musique d'origine « noire » mais jouée par des Blancs. C'est par exemple ce qu'indiquent ces deux articles publiés dans *Jazz Magazine* en 1955 et 1958 :

> L'un des aspects significatifs du mouvement " rock'n'roll " (ou rythme et blues) est l'apparition, dans ce domaine, d'artistes blancs […] Comme ce fut le cas avec tant de dadas musicaux généralement originaires de cercles sociaux isolés, le " rock 'n'roll " a été repris et imité par des artistes blancs qui ont trouvé avantageux de copier le style et même les arrangements des meilleurs interprètes noirs […] Où se terminera cette manie du " rock'n'roll " ? S'étendra-t-elle jusqu'à ce que tout artiste populaire essaie de faire un succès " rock'n'roll ", comme l'a tenté (en vain) Frank Sinatra, il y a quelques mois ? Ou retournera-t-elle dans les quartiers noirs d'où elle est sortie ?[87]
>
> Dans l'histoire du Jazz, le rock'n roll est la plus récente des vagues de musique afro-américaine qui ait déferlé du sud vers le nord, de la campagne vers les villes, de la race noire à la race blanche, pour finalement donner une chance à des best-sellers du disque, au grand effroi de ses supporters. Le grand public se contente des fades imitations que lui offrent les chanteurs blancs […][88]

Dans d'autres cas, le rock est présenté comme une « musique noire » à destination d'un public blanc : « *[Bill Haley] continue à prodiguer du " rhythm and blues " pour Blancs*[89]. » Jacques Demêtre qui écrit dans *Jazz Hot* en 1956 propose une synthèse de ces deux lectures en présentant le rock comme une « musique noire » jouée par des Blancs à destination d'un public blanc :

> Par la suite et plus précisément en 1955, les Blancs se sont emparés du " Rhythm and blues " et ont " créé ", le Rock and Roll en confiant à des chanteurs blancs le soin de le répandre parmi le public des jeunes blancs. Or, ces chanteurs (Bill Haley, Elvis Presley) n'ont fait que prendre le vernis du " Rhythm and Blues " en accentuant son côté brutal et en systématisant ses abus. Leurs interprétations, mécaniques et manquant de swing, ne restituent en rien l'émotion et le " feeling " des authentiques chanteurs de blues[90].

A partir de cette lecture qui met en lumière la sortie de la « musique noire » hors de son environnement ethnico-culturel, les critiques jazz posent un problème éthique. Par exemple, Léonard Feather qui écrit dans *Jazz Magazine* en 1956 se désole du fait que les musiciens blancs s'approprient des chansons écrites par des Noirs sans leur verser des droits d'auteur[91]. D'autre part, le rock ne constituant pas pour eux un véritable nouveau style musical[92], il apparait comme une formidable opération de *marketing*. Par exemple, citant le *jazzman* étatsunien Lionel Hampton dans *Jazz Magazine* en 1956, Frank Ténot souligne qu'un

[87] Feather (Léonard), « Rock'n'Roll », *Jazz Magazine*, art.cit.
[88] Stearns (Marshall), « Rock' N Roll », *Jazz Magazine*, art.cit, p.24.
[89] Demêtre (Jacques), « Bill Haley », *Jazz Hot*, n°112, juillet/août 1956, p.35.
[90] Demêtre (Jacques), « R & B », *Jazz Hot*, n°117, janvier 1957, p.18.
[91] Feather (Léonard), « Le Rock and Roll est au jazz ce que le catch est à la boxe », *Jazz Magazine*, art.cit, p.11.
[92] Un journaliste de *Jazz Magazine* titre par exemple son article : « "R'N R… une nouveauté vieille comme le blues". » Auteur non renseigné, « R'N R… une nouveauté vieille comme le blues », *Jazz Magazine*, novembre 1956, art.cit.

dentifrice change de nom lorsque ses ventes baissent, mais que la pâte reste la même[93]. Or, c'est précisément autour de cette critique du caractère commercial du rock que les critiques de jazz articulent filiation et rejet, comme en témoignent ces deux articles publiés dans *Jazz Hot* et *Jazz Magazine* en 1956 :

> Peu à peu les jeunes blancs – qui représente une puissance d'achat fort appréciable – se sont intéressés au " R and B " instrumental qui était déjà du " Rock and Roll " avant la lettre. Flairant la bonne affaire, les producteurs d'émissions radiophoniques, de films et de disques s'empressèrent de lancer des chanteurs et orchestres blancs qui devaient faire du " Rock and Roll " particulièrement " corny " : le succès remporté ne démentit pas les plus audacieuses espérances. C'est précisément ce genre de musique qui est atroce. Il est bien probable que les firmes de disques vont sortir maintenant sous l'appellation " Rock and Roll ", des disques qu'elles avaient à leurs catalogues depuis une dizaine d'années […][94].
>
> Sur le plan commercial, c'est simple : on n'a jamais vu ça. Il suffit que le mot " Rock " soit inscrit sur une affiche ou un produit quelconque pour que le rendement soit immédiat. Les records du mambo sont battus, le cha-cha-cha est pulvérisé et même aux Etats-Unis la mode du swing a été largement dépassée[95].

Ces critiques de la commercialité du « rock blanc[96] » peuvent également être adressées à des musiciens noirs lorsque le succès commercial de ces derniers est trop évident[97]. Publiée dans *Jazz Hot* en 1964, la chronique d'un disque d'Otis Redding par Jean Tronchot en constitue un bon exemple :

> En effet, deux facteurs d'influence sont intervenus : Ray Charles, et certains succès de chanteurs blancs qui laissent rêveur tout artiste débutant, fut-il le plus noir du monde […] Bref, Pain my heart est une romance susurrée dans un genre intermédiaire entre Frank Sinatra et le "Rock and Roll" (voilà qui est fort schématique !)[98].

---

[93] Ténot (Frank), « Parlons-en puisqu'il le faut ! », *Jazz Magazine*, n°21, novembre 1956, p.5.
[94] Collectif, « R & R », *Jazz Hot*, art.cit, p.8-10.
[95] Auteur non renseigné, « R'N R… une nouveauté vieille comme le blues », *Jazz Magazine*, novembre 1956, art.cit, p.13.
[96] Je ne détaillerai pas ce qui a été dit en introduction de la thèse, à savoir que les guillemets indiquent une approche constructiviste des identités, notamment ethniques. Si le « rock blanc » est donc employé ici comme catégorie émique, il peut également s'agir d'une catégorie « indigène » employée par les acteurs, à l'instar d'Eddy Mitchell qui parle en 1966 de « *rock blanc* ». Ramonet (Michel-Claude), « Mais qu'en dit Eddy ? », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.49-50.
[97] Cela étant, le succès commercial des musiciens noirs n'est pas toujours sanctionné négativement. Au contraire, en 1958 dans *Jazz Hot*, Kurt Mohr, après avoir souligné que Ray Charles ne s'est soumis à « *aucune exigence bassement commerciale* », précise que sa « *fortune rondelette* » est « *bien méritée* ». Mohr (Kurt), « Ray Charles », *Jazz Hot*, n°130, mars 1958, p.20. Les prises de position antagonistes au sujet du succès commercial peuvent être rapportées à la position qu'occupent les journalistes au sein de *Jazz Hot*. Gérôme Guibert a par exemple montré que les spécialistes du blues et du R&B dans le magazine – en l'occurrence Kurt Mohr, Philippe Koechlin et Jacques Demètre – sont « *getthoisés* » au sein de la rédaction dans la mesure où les styles qu'ils défendent sont perçus comme du sous-jazz, moins « *pertinent esthétiquement* », car déjà trop commercial. Guibert (Gérôme), « Le rock'n'roll est-il du jazz ? », *op.cit*, p.60. On peut alors se demander si l'acceptation par Kurt Mohr du succès commercial n'est pas structurelle au sens où il défendrait un principe qui sert à ses confrères pour délégitimer le style qu'il défende.
[98] Tronchot (Jean), « Otis Redding », *Jazz Hot*, n°201, septembre 1964, p.49.

Ainsi, à l'instar de Panassié, les culturalistes de *Jazz Hot* et de *Jazz Magazine* construisent des cultures ethnicisées qui ne renvoient pas tant à la couleur de peau des musiciens puisque les rockers noirs peuvent être exclus d'une « culture noire »[99]. En revanche, *a contrario* de Panassié qui construit ses musiques ethnicisées à partir du critère esthétique (emprunts ou non à la musique « savante » européenne), les journalistes de *Jazz Hot* et *Jazz* Magazine s'appuient fortement sur le critère commercial qui, par ailleurs, semble structurer leur système de préférences musicales. Cela étant, de la même façon que les lectures de Panassié ne sont pas totalement cohérentes puisqu'il intègre un principe culturel à sa théorie racialiste, les lectures des culturalistes qui construisent leur théorie à partir du principe culturel témoignent pourtant d'une prise en compte du critère, si ce n'est racial, du moins ethnique. En effet, en empruntant une rhétorique radicalement antagoniste à celle de Panassié, ces critiques jazz sont amenés à opérer sur la question du rock le même type de hiérarchisation : les rockers noirs sont plus volontiers valorisés au détriment des rockers blancs. C'est par exemple ce qu'indiquent ces deux articles publiés dans *Jazz Hot* et *Jazz Magazine* en 1957 :

> Au sujet du film *Rock, Rock, Rock !* (1956) : Si nous avons à subir, dans ce film, d'interminables et larmoyantes ballades interprétées par de trop nombreux chanteurs et chœurs blancs, ou de bruyantes interprétations par des formations de même couleur (Jimmy Cavallo), il serait injuste, par contre, de ne pas signaler l'apparition d'artistes noirs de Rhythm and blues, tels le chanteur et guitariste de blues Chuck Berry, l'excellente et… capiteuse chanteuse Lavern Baker, les saxos ténors Freddy Mitchell et Al Sears […][100] »
>
> Au sujet du film *The Girl Can't Help It (*1956) : Les intentions commerciales des musiciens de couleur ne sont pas moins évidentes, mais il faut reconnaître cependant que, dès l'instant où ils apparaissent sur l'écran, l'ambiance s'améliore sensiblement. On a le sentiment malgré tout, d'entendre un peu de musique. Ils sont à l'aise, dans leur élément (sauf les " Platters ", comme toujours parfaits cabotins) ce qui n'est jamais le cas de leurs confrères blancs qui, fort empruntés et le regard fuyant, semblent jouer perpétuellement une comédie qui, secrètement, les écœure […][101]

La deuxième citation est particulièrement significative. Le critère commercial, au centre du dispositif théorique de *Jazz Magazine*, est ici relégué au second plan : bien que les « *intentions commerciales des musiciens de couleur ne sont pas moins évidentes* », la performance de ces derniers reste supérieure à celles des musiciens blancs.

Les travaux susmentionnés de Guibert et de Tournès ont déjà analysé – mieux que je ne l'ai fait ici – les lignes de fracture au sein de la presse jazz qui permettent de comprendre la

[99] Plus généralement, le sociologue Paul Gilroy a mis en évidence le fait que la « culture noire » n'a de sens qu'à partir du moment où elle peut être rattachée à un local. Mais, lorsque les productions culturelles de populations noires se mondialisent, se pose le problème de leur authenticité, et donc, de leur spécificité « noire ». Gilroy (Paul), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Editions Kargo, 2003, [Londres, 1993], p.135.
[100] Demêtre (Jacques), « Rock, Rock, Rock », *Jazz Hot*, n°119, mars 1957, p.29.
[101] Filipacchi (Daniel), « La blonde et moi », *Jazz Magazine*, n°27, mai 1957, p.10-11.

réception clivée du rock. J'aimerais en revanche insister sur ce qu'ils délaissent, à savoir ce qui réunit les journalistes des trois magazines, leur attende tacite, l'idée d'un « cela-va-de-soi » partagé[102]. Qu'il s'agisse du *BHCF*, de *Jazz Hot* ou de *Jazz Magazine*, il semble naturel pour les journalistes de traiter du rock au sein de magazines spécialisés dans le jazz. Quels que soient les critères qui président aux systèmes de préférence des uns et des autres, tous s'entendent sur l'idée que le rock s'inscrit dans la continuité de la « musique noire » étatsunienne[103]. Pour les uns, le rock constitue un retour authentique aux sources du jazz (*BHCF*) ; pour les autres, le rock est exclu d'un jazz « authentique » (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine*), mais il ne s'agit pas d'une exclusion *stricto sensu* mais plutôt d'une dévaluation. Autrement dit, au-delà d'une réception clivée, les trois magazines fournissent au rock une carte d'identité étatsunienne.

Isolées, les lectures du rock par la presse jazz n'ont qu'une portée anecdotique, au regard du tirage des magazines. L' « américanité » du rock construite par les critiques jazz ne serait que l'affaire de quelques initiés si une bonne partie du music-hall français n'avait pas été, comme nous l'avons vu, préalablement acculturée au jazz. Il n'est donc pas surprenant de retrouver les thèses de la presse jazz – cela étant, surtout celle d'obédience culturaliste (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine*) – en dehors de celle-ci.

En premier lieu, on peut souligner que les jeunes rockers français apparus sur le marché du disque à partir de 1960 se produisent dans des salles de music-hall, à l'occasion d'événements labélisés « jazz »[104]. Ainsi, à l'instar des critiques jazz, les professionnels du music-hall pensent une équivalence entre rock et jazz. Ensuite, de la même façon que certains critiques jazz s'intéressent au rock tout en le rejetant, les artistes de variétés qui ont produit les premiers disques français de rock ne sont pas motivés par un goût pour ce style. Dans une interview accordée à France Info en 2015, Michel Legrand, le compositeur de la musique du disque d'Henry Cording (*alias* Henri Salvador), rappelle que ce dernier a été conçu « *comme*

[102] Je me réfère ici à la théorie bourdieusienne des champs qui, certes, met en lumière les stratégies de distinction – voire les stratégies révolutionnaires – qui constituent le champ en espace de luttes entre les agents, mais qui insiste également sur ce que Bourdieu appelle « la loi fondamentale » du champ et qu'il définit ainsi : « *C'est une propriété très générale des champs que la compétition pour l'enjeu y dissimule la collusion à propos des principes mêmes du jeu [...] La participation aux intérêts constitutif de l'appartenance au champ (qui les présuppose et les produits par son fonctionnement même) implique l'acceptation d'un ensemble de présupposés et de postulats qui, étant la condition indiscutée des discussions, sont, par définition, tenus à l'abri de la discussion.* » Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art, op.cit*, p.121 et p.279.

[103] Mon analyse repose uniquement sur un terrain français, mais il faut préciser, comme l'y invite Paul Yonnet, qu'aux Etats-Unis, des acteurs de la musique déploient également une argumentation qui consiste à « *nier un espace propre du rock* ». Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.146.

[104] Voir le tableau 2, p.86.

une parodie, comme une blague, pour rire[105] ». Il en est de même pour l'interprète Henri Salvador qui accorde une interview *Inrockuptibles* en 2000 :

> On ne se prenait pas du tout au sérieux, il y avait beaucoup de dérision et de moquerie dans notre attitude vis à vis du rock. C'était du mauvais jazz, du blues médiocre. En même temps, ça ne me dérangeait pas de laisser de côté mes goûts personnels pour m'amuser à faire des parodies. De toute façon, dans les variétés, il n'y avait pas de place pour ce que j'aimais vraiment[106].

Quant à Boris Vian, l'auteur des paroles, c'est en des termes peu flatteurs qu'il évoque Elvis Presley, dès 1958 :

> A la race des auteurs et des paroliers, ajoutons donc celle des adaptateurs, qui devraient bien se dire une chose : le métier de traducteur s'apprend. Oh, d'accord, pour adapter un rock d'Elvis Presley, autant ne pas se gêner et confier le boulot à un illettré, ça aura l'avantage de respecter l'esprit du modèle…[107]

L'année précédente, Vian intervenait dans une conférence contre le rock'n'roll à la Discothèque Saint-Lazare. Mais tous les *jazzmen* – ou musiciens socialisés au jazz – qui produisent du rock ne le font pas par dérision. Par exemple, lorsqu'un lecteur de *Music-Hall* demande à Moustache s'il fait du rock'n'roll ou une parodie de rock'n'roll, ce dernier répond : « *Les vrais amateurs prennent ma musique pour du bon Rock and Roll, les ignares pour de la parodie et tout le monde est content*[108]. »

Concernant la presse musicale, *Music-Hall* – qui tire environ à 100.000 exemplaires – relaye une partie des propos de la presse jazz. Le premier article consacré au rock, publié en 1956, apparait dans la rubrique « Jazz-séquences », ce qui, là encore, témoigne d'une équivalence « naturelle » entre rock et jazz :

> Si, à la question : "Qu'est-ce donc que ce Rock and Roll dont on parle tant ?" vous répondiez : "Mais c'est du Jazz… tout simplement !", on vous prendrait pour un homme peu averti des choses du siècle, ou du moins de la saison. Cependant c'est vous qui auriez raison. La forme la plus pure, la plus dépouillée et la plus authentique du Jazz est constituée par les innombrables variétés de Blues classiques de douze mesures que vous connaissez bien, pour les avoir entendus souvent interprétés par des orchestres comme ceux de Lionel Hampton, Count Basie, Sidney Bechet ou Bill Coleman. Or dans quatre-vingt-quinze pour cent des cas, le Rock and Roll (qu'on appelait jusqu'à ces derniers temps le "Rhythm and blues"), est un bon blues, "swingué" au maximum, sur un tempo moyen et sans que le chanteur ou les instrumentistes qui l'interprètent accordent une grande importance aux nuances. Dans le Rock and Roll on met tout l'accent sur le "swing" et les inflexions quasiment humaines très sensuelles, auxquelles peuvent se

[105] Interview de Michel Legrand, « Michel Legrand : Avec Macha Méril, on a 18 ans tous les deux », [en ligne], *France-info*, 5 juin 2015. <http://www.franceinfo.fr/emission/tout-et-son-contraire/2014-2015/michel-legrand-avec-macha-meril-18-ans-tous-les-deux-08-06-2015-04-25>.
[106] Interview d'Henri Salvador, « Henri Salva d'or », [en ligne], *Les inRocks*, 9 novembre 2000. <http://www.lesinrocks.com/2000/11/09/musique/henri-salva-dor-11227507/>
[107] Vian (Boris), *En avant la zizique*, *op.cit*, p.56-59.
[108] « Courrier de Music-Hall », *Music-Hall*, n°24, janvier 1957, p.4.

> soumettre les instruments employés dans la musique de Jazz. Quant à la section rythmique de la formation qui joue en style Rock and Roll, on lui demandera de fournir une percussion presque brutale, aux contretemps fortement accentués qui, en un mot, "balance" […] Pourquoi le Rock and Roll (puisqu'il est désormais commode de désigner ainsi un certain style d'interprétation en force des blues) plonge-t-il dans de frénétiques transes les jeunes Américains, Anglais ou Français ? Parce qu'une bonne section rythmique, un saxo-ténor qui swingue furieusement en gémissant ou en sifflant dans l'aigu, et un chanteur qui en rajoute, cela vous remue incontestablement, pour un peu que vous soyez sensible au Jazz […] Maintenant si vous connaissez un collectionneur de disques de ma génération demandez-lui s'il possède "Little red Wagon" chanté par Georgia White, enregistré en 1930… c'est un excellent Rock and Roll ! [109].

A l'exception de la question ethnique et d'une dévalorisation du rock, l'article en question reprend chacun des arguments mobilisés par la presse jazz pour inclure le rock à la grande famille du jazz : remise en cause de la nouveauté supposée du rock (un enregistrement de 1930 est « *un excellent Rock and Roll* »), filiation au blues et plus particulièrement au r'n'b, esthétique simplifiée et exagérée (« *la forme la plus […] dépouillée* », pas de « *grande importance aux nuances* », « *un chanteur qui en rajoute* »), esthétique érotique (« *très sensuelles* »), contretemps (ou *afterbeat*) accentués et présence de saxophones ténors.

Dans la mesure où la musique jazz n'a pas pénétrée uniquement l'espace musical[110], il n'est pas étonnant de retrouver la lecture jazzistique dans le discours de réalisateurs cinématographiques, comme en témoignent ces deux interviews de Jean Cocteau et Louis Malle, respectivement accordées à *Music-Hall* en 1957 et à *Jazz Hot* en 1960 :

> Jean Cocteau : C'est une plaisanterie. D'ailleurs, avec Darius Milhaud au temps des "six", en 1917 nous avions écrit, il y a bien longtemps, un morceau plus Rock and Roll que ce que nous écoutons actuellement. Il s'appelait "Caramel mou" et au "Bœuf sur le Toit", alors que je prononçais des onomatopées les gens donnaient l'impression d'avoir déjà écouté ça…[111]
>
> Louis Malle : Avec l'apparition du microsillon, le jazz a connu une pénétration extraordinaire. Or, cette vulgarisation s'applique dans les deux sens, le bon et le mauvais. S'il a permis de faire connaître ce que les musiciens de jazz ont fait de meilleur, il a également favorisé la revanche du mauvais jazz. Et je veux parler ici du rock and roll[112].

Concernant la presse généraliste[113], le premier article du *Monde* consacré au rock est publié en 1956. Outre les points qui viennent d'être évoqués, le journaliste Philidor (né Pierre

[109] Auteur non renseigné, « De la Danse ou de l'Hystérie collective ? "Qu'est-ce que le Rock and Roll" », *Music-Hall*, n°21, 1956, p.44.
[110] A ce sujet voir Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, chap.12, « L'infiltration du paysage artistique », p.309-332.
[111] Auteur non renseigné, « Face à la chanson Jean Coteau », *Music-Hall*, n°24, janvier 1957, p.38-39.
[112] Auteur non renseigné, « Que pensent-ils du jazz ? », *Jazz Hot*, n°152, mars 1960, p.30.
[113] Outre l'exemple de Philidor, voir De Baroncelli (Jean), « Au "Rock and Roll" un dimanche après-midi », *Le Monde*, 16 octobre 1956 ; Philidor, « Les disques », *Le Monde*, 9 mars 1957 ; Pierre (Catherine), « Une musique, deux publics », *Le Monde*, 13 juin 1962 ; C.P., « Fats Domino : du rock bon enfant », *Le Monde*, 18 juillet 1962.

Drouin) y reprend l'idée d'une « origine noire » du rock, ainsi qu'une hiérarchie qui place le « rock noir » en position de supériorité vis-à-vis du « rock blanc » :

> Le jazz n'est pas conçu ici que comme un excitant, il n'est plus la musique du peuple noir des États-Unis, mais une entreprise d'abrutissement rythmique, une succession de riffs, de petites phrases toujours les mêmes qui ont pour but de maintenir le public en état de "surchauffe". Lionel Hampton faisait quelquefois du rock and roll sans le savoir, mais ses interventions au vibraphone, au piano, ou à la batterie, et les chorus de ses musiciens élevaient le ton ou laissaient entrevoir d'autres paysages que cet enfer du rythme[114].

Dans un autre article publié en 1958, Philidor propose une analogie qui n'est pas sans rappeler celle proposée deux ans plus tôt par Léonard Feather dans *Jazz Magazine* (voir plus haut) : alors que le second titrait son article « Le Rock and Roll est au jazz ce que le catch est à la boxe », le premier souligne que « *le sens du vrai swing* » du jazz « *est à peu près au rock and roll ce qu'une cadence racinienne est à un alexandrin pour "noces et banquets"*[115] ». Il peut être intéressant de souligner que la rubrique jazz que tient Philidor dans *Le Monde* entre 1948 et 1956 est appréciée de critiques jazz comme Boris Vian[116].

Au-delà de l'idée très générale d'acteurs acculturés au jazz ou d'accointances entre des acteurs relevant de champs différents, la diffusion d'une lecture jazzistique du rock au sein d'une presse non musicale tient plus précisémment aux trajectoires de spécialistes du jazz qui infiltrent l'espace médiatique[117]. Par exemple, de 1946 à 1950, Boris Vian écrit dans *Combat*, et, après son départ, d'autres critiques jazz écrivent dans la revue (François Postif, Jean Tronchot et André Hodeir). Quant à Lucien Malson qui écrit dans *Jazz Hot* et *Jazz Magazine*, il offre occasionnellement sa plume au *Monde*, aux *Temps Modernes* et à *France-Soir*.

L'identification du rock comme musique étatsunienne tient donc, au-delà de sa provenance, aux similitudes formelles que divers professionnels (professionnels de l'industrie du disque et du spectacle, professionnels médiatiques, acteurs du champ artistique) repèrent avec le jazz et ses styles annexes (blues, r'n'b). A ce titre, on ne peut se contenter de renvoyer les réappropriations françaises du rock – qu'il s'agisse d'importations *stricto sensu*, de discours sur le rock ou de productions musicales – à une histoire du music-hall et des variétés dont une partie des activités consiste depuis longtemps en la production et diffusion d' « exotismes musicaux ». L'investissement dans le rock – même dans le cas d'une réception négative – par des acteurs acculturés au jazz s'explique également par le lien généalogique

[114] Philidor, « Une caricature du jazz : LE "ROCK AND ROLL" », *Le Monde*, 4 octobre 1956.
[115] Philidor, « Duke Ellington au palais de Chaillot », *Le Monde*, 30 octobre 1958.
[116] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.201.
[117] Pour une étude plus détaillée de l'infiltration des médias par les acteurs du jazz, voir Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, « La conquête des médias », p.195-222.

établi de façon consensuelle entre rock et « musiques noires » étatsuniennes, dès les premiers discours sur le rock.

La particularité de l' « exotisme » du rock – vis-à-vis d'autres « exotismes musicaux » – tient également à la place singulière qu'occupe en France, depuis les années 30, l' « exotisme musical » étatsunien, elle-même déterminée par un contexte où se pose la question – voire le problème – d'une influence de la culture étatsunienne sur la culture française.

L' « américanité » des musiques étatsuniennes dans un contexte d' « américanisation » et d'antiaméricanismes

Dans la mesure où le rock apparait aux Etats-Unis, une étude de ses réappropriations et de ses identifications en France ne peut faire l'économie d'une étude plus générale des relations franco-étatsuniennes et des représentations françaises des Etats-Unis.

Le rock – du moins, la musique identifiée comme telle – arrive en France dans un contexte où, depuis la première moitié du 20^{e} siècle, des objets culturels – qu'ils soient matériels (films, musiques, vêtements, machines, produits alimentaires, etc.) ou immatériels (techniques, procédés, savoir-faire, investissements, thématiques, etc.) – étatsuniens – identifiés comme tel – suscitent des réactions négatives. En effet, parce que ces objets s'implanteraient de façon croissante en France, ils conduiraient à une « américanisation » de la société française. Nous verrons alors que les discours sur le rock sont teintés d'un certain antiaméricanisme, ce qui me permettra de préciser l'identité étatsunienne que divers acteurs attribuent à cette musique.

1.2.1 « américanisation » et antiaméricanismes

La définition de l'antiaméricanisme dépend de la période historique étudiée. Alors qu'un antiaméricanisme peut renvoyer à une histoire sur le temps long, un autre se prête plus volontiers à une analyse contextuelle, notamment pour rendre compte de la période d'après-guerre. Or, l'antiaméricanisme qui teinte les discours sur le rock et/ou caractérise les prises de position des acteurs qui jouent un rôle dans l'importation du rock en France se trouve à la croisée de ces deux temporalités.

Il convient d'abord de relever les problèmes épistémologiques que la notion d'antiaméricanisme pose. Lors d'un colloque organisé en 1984 autour du thème « De l'antiaméricanisme à l'américanophilie », les politologues Denis Lacorne, Jacques Rupnik et

Marie-France Toinet préconisaient d'abord de réfléchir à l'usage d'une notion pour penser toute critique adressée aux Etats-Unis[118], alors que les critiques adressées à d'autres pays ne sont pas érigées en catégorie[119]. Quoi qu'il en soit, l'antiaméricanisme désignerait « *une opposition systématique, exagérée, injuste, globale (et visant ainsi l'ensemble du système américain)*[120] », ce qui n'est pas sans poser de problèmes. En effet, il faudrait alors pouvoir statuer sur ce que représente l' « américanisme » – ou système américain – contre lequel une opposition systématique se constitue. Or, l' « américanisme », déjà polysémique aux Etats-Unis puisqu'il ne renvoie pas à une doctrine ou à un projet politique particulière, est loin de trouver en France une consistance sémantique satisfaisante. En effet, lorsque le terme arrive dans l'Hexagone dans les années 20, il sert déjà à regrouper en une catégorie « fourre-tout » différentes perceptions négatives des Etats-Unis qui existaient déjà[121]. Autrement dit, l'antiaméricanisme précède l' « américanisme », et non l'inverse. Pour cette raison, l'historien Philippe Roger préfère l'orthographe « antiaméricanisme » à celui d' « anti-américanisme »[122]. Il le définit alors comme une « *tradition*[123] » discursive, qui n'est donc pas conjoncturelle, même si l'on peut repérer des pics d'intensité contextuels :

> Un système de représentations ne pousse pas comme un champignon, il est le résultat d'une lente sédimentation de discours. Reste qu'à tel moment précis et identifiable, ça prend. Des idées qui cheminaient dans des venelles écartées paradent sur le boulevard de l'opinion. Ou pour mieux dire : ça prend forme. Préjugés épars, griefs atomisés, souvenirs historiques malheureux : tout un matériau fait de reproches mal articulés et de ressentiment flottant dépose et se fixe. Souligner cette date de 1898 ne revient donc pas à cautionner l'illusion du "point de départ". On peut parler de seuil, en revanche, dans la mesure où l'antiaméricanisme français, de ce moment, atteint son état stable. Ce n'est pas à dire qu'il ne changera en rien, mais que ses variétés ultérieures (idéologiques, politiques ou morales) ne seront que des états dérivés de ce précipité fin-de-siècle […] De multiples différends économiques, géopolitiques, symboliques ou moraux, viendront régulièrement

[118] Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), « Les Etats-Unis au miroir français », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°6, avril-juin 1985, p.167.
[119] Comme le remarque Philippe Roger, seul l' « anti-américanisme » est référencé dans le dictionnaire. Roger (Philippe), *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français,* Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.16.
[120] Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), « Les Etats-Unis au miroir français », art.cit. Richard Kuisel partage ce point de vue dans Kuisel (Richard), *Le Miroir américain : 50 ans de regard français sur l'Amérique*, Paris, Lattès, 1993.
[121] Pour Roger, c'est précisément cette inconsistance sémantique qui explique le succès que rencontre ce terme en France, au détriment de la notion de technocratie proposée un siècle plus tôt par Félix-Léonard de Roussy de Sales : *« […] le terme paraît surtout trop étriqué, trop "technique", justement, pour couvrir tous les aspects d'un mal américain sur lequel les commentateurs français ont entassé les hyperboles cataclysmiques. L'infructueuse proposition de Roussy de Sales se heurte à une vision du "système" américain trop englobante déjà pour ne pas se sentir à l'étroit dans cette définition.* » Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.500.
[122] *Ibid*, p.13-15. Cela étant, le trait d'union reste pertinent si l'on conçoit l' « américanisme » d'un point de vue émique, comme le propose l'historien David Strauss : « […] *les valeurs culturelles et les institutions que les Français croient faire partie intégrante de la civilisation américaine. »* Strauss (David), *Menace in the West. The Rise of Anti-Americanism in Modern Times*, Westport, Londres, Greenwood Press, 1978, p.6.
[123] Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.579.

> réamorcer la pompe de l'antiaméricanisme. Mais le canevas en est bel et bien fixé dès la fin du 19e siècle[124].

Chez Roger, le contexte historique ne remplit donc qu'une fonction de ré-activation d'un motif discursif déjà tissé ; le contexte est prétexte mais n'a pas de prise sur la matrice antiaméricaine[125].

Cela étant, la mise en lumière d'une tradition antiaméricaine dont l'histoire peut être décontextualisée ne doit pas conduire à abandonner le projet d'éclairer l'antiaméricanisme à la lumière d'un contexte spécifique. Or, si les discours antiaméricains des années 40-50 puisent effectivement dans « *un stock de griefs antérieurement entassés*[126] », ils peuvent être analysés à l'aune du contexte de la guerre froide, de la Reconstruction et de la présence étatsunienne en France, physique comme culturelle.

« *L'antiaméricanisme de guerre froide*[127] » renvoie à un antiaméricanisme politique, géopolitique, économique et culturel. De plus, il transcende les partis et l'opposition droite/gauche, comme le souligne l'historienne Marie Scot :

> Véritable force fédératrice pendant la guerre froide, l'antiaméricanisme rapproche la rhétorique nationale des gaullistes (André Malraux) et l'hostilité internationaliste des communistes (Roger Vailland), auxquels s'agrège la répulsion des existentialistes (Jean-Paul Sartre) et la désaffection morale des chrétiens de gauche (Emmanuel Mounier, Jean-Marie Domenach, Jacques Maritain, Georges Bernanos). Tandis que Jean Cocteau et André Breton verbalisent leur phobie, que Roland Barthes et Jean Baudrillard déconstruisent les mythes, des éditorialistes de la grande presse relaient le discours antiaméricain […][128]

Au-delà de son bénéfice fédérateur[129], son succès tient aussi à sa plasticité puisque, comme nous allons le voir, il renvoie à des prises de position relatives à la position que les acteurs en question occupent dans le champ politique.

---

[124] *Ibid*, p.179.

[125] Sa démonstration n'est en revanche pas aussi radicale que sa conceptualisation puisque Roger fait la part belle à l'influence des contextes historiques dans la stratification sémiotique de l'antiaméricanisme. Il précise d'ailleurs : « *On ne peut déchiffrer le discours antiaméricain sans le companion book d'une histoire des relations franco-américaines : mais de cette histoire, il n'épouse pas mécaniquement les fluctuations.* » *Ibid*, p.579-580.

[126] Winock (Michel), « La guerre froide », in Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), dir., *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversions*, Paris, Hachette, 1986, p.90.

[127] Scot (Marie), « L'antiaméricanisme dans la vie intellectuelle française », in Charle (Christophe) et Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France. Tome 2, De 1914 à nos jours*, Éditions du Seuil, 2016, p.384.

[128] *Ibid*, p.385.

[129] Le bénéfice dont parle Marie Scot vaut pour le contexte de la guerre froide. Mais Roger a également évoqué un « *bénéfice social-national* » pour rendre compte d'une tradition antiaméricaine plus ancienne : « *Au plus fort des discordes civiles dans une France déchirée, l'antiaméricanisme est la seule "passion française" qui calme les autres passions, estompe les antagonismes et réconcilie les adversaires les plus acharnés* […] *Impossible de comprendre l'antiaméricanisme français, ni sa pérennité tranquille, si l'on ne prend pas la mesure du bénéfice social-national qu'il représente, en tant que fabrique de discours consensuels.* » Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.193.

L'antiaméricanisme du Parti Communiste Français (PCF) mérite d'être développé, en raison du poids électoral du parti (voir l'encadré 6) mais aussi parce que les communistes ont, dans leur opposition aux Etats-Unis, largement investi la question culturelle alors que, l'opposition gaulliste – pour ne prendre que cet exemple – se concentre sur d'autres domaines (voir l'encadré 3).

Encadré 3 : Un antiméricanisme gaulliste ?

De Gaulle et les gaullistes se voient souvent imputer l'origine des courants américanophobes d'après-guerre[130]. Pourtant, pour Michael Harrison, la politique de De Gaulle n'a rien d'antiaméricaine. Si le général a pu s'opposer ponctuellement aux Etats-Unis – par exemple en 1958 autour de la question de l'arme atomique ou lorsqu'il propose à Eisenhower de remplacer le *leadership* étatsunien au sein de l'OTAN par un triumvirat Angleterre/Etats-Unis/France[131] –, notamment parce qu'à l'instar d'autres courants politiques, il regrette l'ingérence des Etats-Unis dans les affaires françaises et européennes, sa conception des relations internationales repose sur l'idée que tout Etat puissant tend naturellement à occuper une position dominante contre laquelle les Etats moins puissants doivent lutter[132]. Autrement dit, si la tentation impérialiste étatsunienne constitue pour de Gaulle un fait avéré, elle n'est pas inhérente au pays. Plus largement, Michael Harrison montre que ses actions ont contribué à atténuer une américanophobie ambiante en même temps qu'à débarrasser les Etatsuniens d'une partie de leurs préjugés anti-français[133]. De plus, comme le souligne Marie-France Toinet, De Gaulle soutient les Etats-Unis lors des crises géopolitiques graves comme la crise de Cuba en 1962[134].

En juin 1947, à l'occasion du 11e Congrès du Parti, Maurice Thorez fustige l' « *expansion américaine* » et l' « *impérialisme* » étasunien[135]. Il évoque alors le Plan Marshall dont les modalités de versements sont en train d'être discutées à la Conférence de Paris (voir l'encadré 4). Pour les communistes, l'aide du Plan Marshall constitue un cheval de Troie qui permettra aux Etats-Unis d'assoir leur position géopolitique dans le « bloc capitaliste »[136].

[130] Harrison (Michael M.), « La solution gaulliste », in Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), dir., *L'Amérique dans les têtes*, *op.cit*,, p.197.
[131] Duroselle (Jean-Baptiste), *La France et les Etats-Unis. Des origines à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 1976, p.224-229.
[132] Harrison (Michael M.), « La solution gaulliste », *op.cit*, p.203.
[133] *Ibid*, p.202.
[134] Toinet (Marie-France), « French Pique and Piques Françaises », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol.497, mai 1988, p.136.
[135] Cité in Winock (Michel), « La guerre froide », *op.cit*.
[136] Kuisel (Richard F.), « Coca-Cola and the Cold War : The French Face Americanization, 1948-1953 », *French Historical Studies*, n°1, vol.17, 1991, p.101.

Encadré 4 : Le Plan Marshall dans le contexte de la Reconstruction[137]

A la fin de la guerre, la France est à reconstruire. Les pertes immobilières sont importantes, un million de familles se trouvent sans abris. Les voies routières et ferroviaires ont été fortement atteintes. Le charbon manque alors qu'il constitue la source principale d'énergie principale. Les carences alimentaires se font sentir, notamment chez les enfants dont un sur trois des troubles de croissance. La balance commerciale est quant à elle fortement déséquilibrée (34 milliards d'importations contre 7 d'exportations). En 1946, le Ministère de la Reconstruction estime le coût de cette dernière à presque 5 milliards. Le Plan Monnet, adopté en janvier 1947, s'avère insuffisant. La France accepte alors au mois de juin le Plan Marshall et reçoit des Etats-Unis 2 629 millions de dollars. Il s'agit de l'aide financière la plus importante après celle accordée au Royaume-Uni.

Outre un antiaméricanisme géopolitique qui nécessite donc d'invoquer la bipolarisation Est/Ouest caractéristique de la guerre froide, la critique communiste est élaborée au nom des intérêts de la France. Le Plan Marshall et l'entrée française dans l'OTAN (en 1949) apparaissent aux yeux des communistes comme un moyen de légitimer la présence des *GI* sur le territoire français et, en cas de guerre entre les Etats-Unis et l'U.R.S.S, de mobiliser les soldats français[138]. Les communistes investissent alors le thème de la colonisation, qui se retrouve néanmoins chez d'autres acteurs (voir l'encadré 5). Georges Soria – correspond de *L'Humanité* lors de la guerre civile espagnol – publie en 1948 *La France deviendra-t-elle une colonie américaine ?*[139]. En 1964, l'écrivain et universitaire René Etiemble – s'il rompt avec le stalinisme, il reste favorable au régime maoïste – publie un livre dans lequel il affirme que « *le Pacte Atlantique contribue d'autre part à nous coloniser, et ce quand nous sommes en proie aux soubresauts de la "décolonisation"*[140] ».

Plus important pour ce qui nous concerne ici puisque la critique concerne la culture – mais aussi l'économie –, les Accords Blum-Byrnes de 1946 qui prévoient la liquidation d'une partie des dettes françaises en contrepartie de la suppression des quotas d'importation de films étatsuniens, constituent pour le PCF une atteinte à la souveraineté nationale puisque la France ne dispose plus de la possibilité de protéger ses industries culturelles[141]. De plus, lorsqu'en 1949, le ministère des Finances empêche la construction d'une usine de Coca-Cola à Marseille, arguant que la société-mère n'investit pas assez[142], *L'Humanité* reprend le thème de la colonisation, popularisé par Soria l'année précédente, pour lui donner une tournure plus

[137] Cet encadré a été réalisé à partir de Rioux (Jean-Pierre), *La France de la Quatrième République. Tome1 : l'Ardeur et la nécessité, 1944-1952*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p.32-37, p.187-209 et p.235-239.
[138] Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.419-420.
[139] Soria (Georges), *La France deviendra-t-elle une colonie américaine ?*, Paris, Editions du Pavillon, 1948.
[140] Etiemble, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, 1964, p.237.
[141] Cette lecture n'est pas exclusivement communiste. Par exemple, l'historien catholique Etienne Gilson dénonce en 1946 dans *Le Monde* « *l'indigence du cinéma américain introduit de force et en force par les accords Blum-Byrnes* ». Cité in Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.424-425.
[142] Kuisel (Richard F.), « Coca-Cola and the Cold War », art.cit, p.101.

culturelle : « Seront nous coca-colonisés ?[143] » A l'Assemblée Nationale, les députés communistes demandent alors l' interdiction de la boisson. Enfin, toujours en 1949 à l'Assemblée Nationale, les députés communistes s'opposent à l'importation de bandes-dessinées étatsuniennes parce qu'elles véhiculeraient des valeurs étatsuniennes[144].

Encadré 5 : La thèse de la colonisation de la France par les Etats-Unis

Communistes et gaullistes défendent la thèse d'une colonisation de la France par les Etats-Unis, notamment lorsqu'ils accusent les socialistes et les démocrates-chrétiens d'être la « cinquième colonne » de l'impérialisme américain[145]. La colonisation de la France par les Etats-Unis est également évoquée par le fondateur de *L'Express* Jean-Louis Servan-Schreiber – qu'on peut situer au centre-gauche de l'échiquier politique –, dans un ouvrage publié en 1967[146]. Enfin, Jacques Thibau, l'ex-directeur adjoint de la télévision, publie en 1979 *La France colonisée*[147]. Pour Philippe Roger, le thème de la colonisation n'est pas anodin dans le contexte de la décolonisation : « *Une sorte de hargne masochiste envers les États-Unis s'exalte souvent en projection identificatoire avec les " vrais " colonisés et le monde non-blanc en général [...] Mais à ce ressentiment tous azimuts se mêle une aigreur liée à l'inversion des statuts entre colonisateurs et colonisés. Un dolorisme haineux anime les nombreuses pages qui montrent, avec une étrange insistance, la France ravalée au " rang" d'où viennent de sortir l'Indochine et l'Algérie [...] Ce ressentiment éprouvé contre les Etats-Unis donneurs de leçons anticoloniales et bénéficiaires probables de la décolonisation s'exaspère en une fantasmagorie masochiste dans laquelle le Français prend la place du colonisé émancipé – comme jadis les maîtres du Sud devenus " esclaves" sous la botte des vainqueurs yankees*[148]. »

Les positions antiaméricaines du PCF ne sont pas à négliger, elles pénètrent jusque dans les zones rurales[149]. En raison de son poids dans la vie politique, artistique et intellectuelle d'après-guerre (voir l'encadré 6), le « premier Parti de France » a contribué à l'irrigation d'un antiaméricanisme diffus, au-delà de la sphère de leurs militants et sympathisants[150]. Pour

[143] Auteur non renseigné, « Seront nous coca-colonisés ? », *L'humanité*, 8 novembre 1949.
[144] Les communistes ne sont pas les seuls députés à mettre en cause l'importation du Coca-Cola et des BD étatsuniennes. En effet, comme le montrent les articles de Kuisel et Jobs, les députés MRP (Mouvement Républicain Populaire) affichent également leurs réticences. Cela étant, l'opposition des députés MRP ne constitue pas véritablement une prise de position antiaméricaine – d'ailleurs, Kuisel souligne que le MRP est plutôt pro-américain. Dans le cas du Coca-Cola, les prises de position du député de l'Hérault Paul Boulet ne peuvent se comprendre sans souligner qu'il est le représentant des viticulteurs français. Son opposition témoigne alors d'intérêts corporatistes. Dans le cas des BD, Jobs renvoie l'opposition des députés MRP à leur inquiétude de voir une jeunesse française éduquée par des lectures étrangères, alors que la défaite de 1940 et l'Occupation auraient mises à mal l'identité française. La différence avec l'opposition communiste peut sembler ténue. Pourtant, alors que les députés communistes concentrent leurs critiques sur les BD étatsuniennes en tant qu'elles sont étatsuniennes, le problème se pose pour les députés MRP de BD étrangères. D'ailleurs, les BD italiennes ont également été ciblées – quoique dans une moindre mesure – à l'Assemblée. Kuisel (Richard F.), « Coca-Cola and the Cold War », art.cit, p.102-107 ; Jobs (Richard I.), « Tarzan under Attack : Youth, Comics, and Cultural Reconstruction in Postwar France », *French Historical Studies*, n°4, vol.26, 2003, p.693 et p.697.
[145] Scot (Marie), « L'antiaméricanisme dans la vie intellectuelle française », *op.cit*, p.384.
[146] Schreiber (Jean-Jacques), *Le défi américain*, Paris, Denoël, 1967.
[147] Thibau (Jacques), *La France colonisée*, Paris, Flammarion, 1979.
[148] Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.432-434.
[149] Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.418-420.
[150] Lazar (Marc), *Le communisme, une passion française*, Paris, Éditions Perrin, 2005 [2002], p.87.

Roger, le PCF a contribué à diffuser une « *phobie qui jusqu'alors, avait plutôt caractérisé les intellectuels*[151] ».

Encadré 6 : Le PCF, « premier parti de France »

L'expression « premier parti de France » qui circule dès 1945 tient d'abord au poids électoral du PCF. Aux élections législatives de 1945, 1951 et 1956, le PCF arrive en tête avec environ 5 millions de voix[152]. Ensuite, en 1946, le PCF réunit 800 000 adhérents ; sa presse représente alors 20 à 25 % des tirages nationaux[153]. Enfin, de nombreux artistes, intellectuels et scientifiques français (ou résident en France) ont adhéré au parti (à titre d'exemple : Picasso, Paul Eluard, Fernand Léger, Paul Langevin, Frédéric Joliot-Curie). Des intellectuels non militants comme Jean-Paul Sartre affichent néanmoins leur sympathie pour le parti. Cela étant, l'historien Jean-Pierre Rioux souligne que les scores importants que les communistes enregistrent ne doivent pas faire oublier qu'un électeur sur quatre leur apporte leur suffrage[154].

The last but not the least, l'antiaméricanisme d'intellectuels mérite également d'être présenté puisqu'il se déploie lui aussi sur le terrain culturel. De plus, il n'est pas sans rappeler les critiques que certains acteurs de la musique – je préciserai lesquels plus loin – adressent aux musiques d'origine étatsunienne.

Certains « intellectuels[155] » français élaborent un contre-mythe – c'est-à-dire, toujours un mythe – au « mythe américain » – celui d'une société égalitaire où peut s'épanouir le *self-made man* –, en substituant à ce dernier le mythe d'un consommateur aliéné par la standardisation culturelle[156]. Pour prendre un premier exemple, l'écrivain catholique Georges Duhamel remporte en 1930 le Grand Prix de l'Académie Française pour son livre *Scènes de la vie future*[157], qui est par ailleurs un succès de librairie[158]. On y retrouve le *topos* de l'antiaméricanisme intellectuel : une modernité sans âme, une société machiniste de consommation qui piétine l'individu[159].

---

[151] Roger (Philippe), « Antiaméricanisme », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves) et Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, *op.cit*, p.38. Cela étant, nous verrons plus loin que d'autres chercheurs nuancent, voire s'opposent à cette idée d'une diffusion massive de l'antiaméricanisme au sein de la population française.

[152] Courtier (Paul), *La Quatrième République*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p.9, p.45-46 et p.92.

[153] Rioux (Jean-Pierre), *La France de la Quatrième République. Tome1 : l'Ardeur et la nécessité, 1944-1952*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p.85.

[154] *Ibid*, p.86.

[155] Je renvoie la figure de l'intellectuel à la définition que Bourdieu en a donné, à savoir, un agent qui, ayant acquis un important capital symbolique dans un champ de production autre que politique, investit avec autorité le champ politique. Bourdieu (Pierre), « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards Sociologiques*, n°17/18, 1999, p.20. Concernant plus précisément l'antiaméricanisme d'intellectuels, Kuisel parle d'une « *sous-intelligentsia* » et Roger de « *gens de lettre [qui forment un] champ de spécialisation des non spécialistes* ». Kuisel (Richard), *Le Miroir américain*, *op.cit* ; Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.355-356.

[156] *Ibid*, p.518-520.

[157] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français. Récit national et usages politiques de la culture en France (1981-1995)*, Thèse de doctorat en science politique sous la direction d'Astrid von Busekist, IEP de Paris, 2012, p.458.

[158] Winock (Michel), « La guerre froide », *op.cit*, p.95.

[159] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*.

A partir des années 40-50, la critique de la société étatsunienne se poursuit – par exemple avec Simone de Beauvoir ou les écrivains catholiques Georges Bernanos et Jacques Maritain –, mais, comme le souligne Marie Scot, il ne s'agit pas plus de porter « *un regard condescendant sur le mauvais goût et (l'in)culture américaine* » mais plutôt de s'inquiéter de la culture de masse étatsunienne, dans un contexte où des produits étatsuniens – ou du moins identifiés comme tel – rencontrent un succès en France[160]. En effet, la culture de masse étatsunienne est essentiellement décriée en ceci qu'elle menacerait la culture française, comme en témoigne cet écrit de 1959 du prix Nobel de littérature François Mauriac :

> Car enfin ma sympathie va au chef d'un grand peuple que j'admire certes ; mais ce peuple, par bien des aspects de son génie, m'est plus étranger qu'aucun autre. Je ne l'ai jamais visité... A quoi bon ? Lui, il a fait beaucoup plus que nous visiter : il nous a transformés. Le rythme de notre vie quotidienne est accordé au sien. Sa musique orchestre nos journées par des millions de disques. Des milliers de films, sur tous les écrans de Paris et de la province nous imposent en toute matière son idée : un certain type de femme stéréotypé, la star interchangeable que devient n'importe quelle Brigitte ou Pascale des Batignolles, mais par-dessus tout le culte, l'idolâtrie de la technique, de toutes techniques inventées par l'homme et auxquelles l'homme s'asservit, la folie de la vitesse, ce tournis qui affecte tous les moutons de l'Occident, une trépidation à laquelle aucun de nous n'échappe : une démesure en toutes choses, qui est la chose au monde la moins conforme à notre génie[161].

La thèse d'une menace étatsunienne repose donc sur deux acceptions de la « culture » qui dialoguent entre elles. Premièrement, la culture étatsunienne constituerait une menace parce que les produits artistiques étatsuniens envahiraient la France (« *des millions de disques* », « *des milliers de films* »). Deuxièmement, parce que ces produits sont chargés d'un « esprit national », ils mettent en péril l' « esprit français » (« *il nous a transformés* », « *un certain type de femme stéréotypé* », « *la moins conforme à notre génie* »). Autrement dit, Mauriac invoque deux grandes définitions de la culture ; d'un côté, elle renvoie à des produits artistiques, de l'autre, elle est comprise en tant que civilisation – ce qui correspond du reste au sens de la culture en allemand (*Kultur*).

Qu'il s'agisse d'une opposition politique et géopolitique au Coca-Cola, aux films et aux bandes-dessinées étatsuniens, à la présence de *GI* sur le sol français, ou de la critique d'une culture de masse étatsunienne par des intellectuels, l'antiaméricanisme apparait comme une réaction à ce que divers acteurs considèrent comme une « américanisation » de la France. Très largement, l' « américanisation » peut renvoyer à « *la présence physique et symbolique des Etats-Unis hors de leurs frontières nationales, et à ses conséquences multiples*[162] ». Mais,

---

[160] Scot (Marie), « L'antiaméricanisme dans la vie intellectuelle française », *op.cit*, p.385.
[161] Mauriac (François), *Le Nouveau bloc-notes 1958-1960*, Genève, Edito-service, 1969, [première édition : Flammarion, 1961], « 29 août 1959 », p.238.
[162] Tournès (Ludovic), « Américanisation », *op.cit*, p.18.

à l'instar de l'antiaméricanisme, la notion d'américanisation pose plusieurs problèmes épistémologiques et méthodologiques qui ont déjà été présentés en introduction ; je n'y reviendrai donc pas. En revanche, il faut insister ici sur un point aveugle des travaux qui ont abordés les relations franco-étatsuniens au prisme d'une histoire des représentations. Les titres de différents ouvrages et articles (« Les Etats-Unis au miroir français » ; *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversions* ; *Une fascination réticente : Les Etats-Unis dans l'opinion française* ; *L'Amérique des Français* ; *Le miroir américain : 50 ans de regards français sur l'Amérique* ; *Rêves et cauchemars américains : les Etats-Unis au miroir de l'opinion publique*[163]) témoignent d'une approche centrée sur les perceptions françaises des Etats-Unis. Si ces travaux permettent de comprendre que les discours antiaméricains – et plus généralement les discours sur les Etats-Unis – sont des discours sur la France, qu'ils ne renseignent pas tant sur une réalité étatsunienne, la focale sur les représentations conduit à déconnecter les « fantasmes » français de phénomènes processuels bien réels. Comme le note Tournès, ces travaux privilégient alors la réception au détriment d'une étude de la diffusion :

> Depuis Baudelaire en 1855, l'antiaméricanisme français s'enracine dans le terreau de la peur d'une modernisation synonyme de machinisme et de déshumanisation incarnée par la technologie américaine. Mais la formation de cette image remarquablement stable depuis le 19e siècle n'est pas seulement une manifestation de la crise de l'identité française face à la modernité difficilement assumée : elle est aussi liée à la confrontation concrète avec cette modernité machiniste sur le territoire français, qui prend la forme des implantations d'industries américaines en France, mais aussi du taylorisme dans certaines industries françaises, ou encore de la diffusion des machines à écrire Remington et des phonographes Edison vus à l'exposition universelle de 1889. En Bref, séparer diffusion et réception peut avoir pour conséquence de séparer l'Amérique rêvée (ou cauchemardée) et l'Amérique réelle, alors qu'une bonne appréciation du processus d'américanisation commande qu'elles soient étudiées ensemble[164].

Ainsi, sans contester les mises en garde contre la notion d'américanisation, il faut pouvoir prendre en compte des réalités tangibles sur lesquelles se fixe un fantasme antiaméricain. Par exemple, Michael M. Harrison propose de saisir l'antiaméricanisme comme un phénomène réactif :

> Mon argument est simple : l'antiaméricanisme français du XXe siècle, influencé par un ensemble de facteurs économiques, culturels, politiques et militaires s'est développé dans un climat de dépendance et même de subordination à l'égard des États-

[163] Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), « Les Etats-Unis au miroir français », art.cit, p.167-170 ; Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), dir., *L'Amérique dans les têtes*, *op.cit* ; Portes (Jacques), *Une Fascination réticente : les Etats-Unis dans l'opinion française*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1990 ; Fauré (Christine) et Bishop (Tom), dir., *L'Amérique des Français*, Paris, François Bourin, 1992. Kuisel (Richard*), Le miroir américain…*, *op.cit* ; Roger (Philippe), *Rêves et cauchemars américains : les Etats-Unis au miroir de l'opinion publique française, 1945-1953*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

[164] Tournès (Ludovic), « Américanisation », *op.cit*, p.21.

> Unis. L'antiaméricanisme est donc, essentiellement, un phénomène réactif, consécutif au déclin de la puissance française dans l'arène internationale. Ce déclin, ajouté à l'impression croissante d'un manque d'autonomie de décision produisait un sentiment grandissant de frustration, de rancœur et même d'hostilité vis-à-vis des alliés. Les États-Unis étaient l'objet le plus naturel des rancœurs françaises puisque, au déclin de l'Europe et de la France correspondait la montée de la puissance américaine, de son pouvoir militaire, de sa force économique et de son rayonnement culturel[165].

Il existe donc un substrat tangible de l'antiaméricanisme, mais cela ne veut pas dire que le sentiment d'infériorité qui caractérise les discours antiaméricains épouse nécessairement les contours d'une infériorité effective. Par exemple, si Marie Scot reconnait une hégémonie croissante de la culture étatsunienne au cours du XX^{e} siècle, elle déploie de nombreux exemples qui témoignent – du moins jusqu'aux années 60 – de la vitalité de la culture française dans le monde, à savoir : le succès international du Paris existentialiste à travers la figure iconique de Jean-Paul Sartre, la reconnaissance de la France comme terre d'accueil d'artistes étrangers (et notamment de musiciens étatsuniens) ou encore l'influence de l'art français sur l'art new-yorkais[166]. Ainsi, plutôt que de renvoyer l'antiaméricanisme, soit, à une réaction purement rationnelle à un phénomène réel d'américanisation, soit, au contraire, au domaine du fantasme, il vaut mieux, comme l'y invite Paul Hollander, le saisir à la croisée du rationnel et de l'irrationnel[167].

Il faudrait alors, pour compléter les travaux susmentionnés qui mettent l'accent sur les perceptions françaises des Etats-Unis, mobiliser une histoire de la présence physique et symbolique des Etats-Unis en France[168]. Si une telle histoire ne peut être détaillée ici, les Accords Blum-Byrnes peuvent constituer un exemple intéressant dans la mesure où l'opposition qu'ils suscitent peut s'analyser comme une prise de position rationnelle. En effet, il s'agit (au moins en partie) d'une réaction nationale à une politique étrangère qui vise à promouvoir les produits de l'industrie cinématographique étatsunienne. Comme le souligne l'historien Irwin M. Wall, les bénéfices que tirent les Etats-Unis de ces accords sont alors moins économiques – puisqu'ils prévoient une suppression partielle de la dette française – que symboliques, au sens où ils contribuent à l'hégémonie internationale de la culture

---

[165] Harrison (Michael M.), « La solution gaulliste », *op.cit*, p.197.
[166] Scot (Marie), « L'impérialisme des idées et de la culture françaises », in Charle (Christophe) et Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France*, *op.cit*, p.355-380.
[167] Hollander (Paul), *Anti-Americanism : irrational and rational*, New Brunswick, Londres, Transaction, 1994.
[168] Concernant quelques éléments de cette histoire, voir Duroselle (Jean-Baptiste), *La France et les Etats-Unis*, *op.cit* ; Boulat (Régis), « Regards et expériences croisés : les milieux économiques français et américains au tournant des années cinquante : l'heure de la productivité », in Dard (Olivier) et Lüsebrink (Hans-Jürgen), dir., *Américanisations et anti-américanismes comparés*, *op.cit*, p.35-75 ; Fouché (Nicole), « Américains », in Ory (Pascal), dir., *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, Editions Robert Laffont, 2013, p.45-51 ; Scot (Marie), « L'impérialisme des idées et de la culture françaises », *op.cit ;* Traverso (Enzo), « Polarisations idéologiques », in Charle (Christophe) et Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France*, *op.cit.*

étatsunienne[169]. Tournès inscrit par ailleurs cette politique d'expansion culturelle dans un temps plus long :

> L'expansion culturelle américaine est, en effet, indissociable du développement économique d'un pays dont la capacité de production dépasse dès la fin du XIX^e^ siècle le marché intérieur et dont la conquête de marchés extérieurs devient un horizon évident dès 1900. On aurait tort de n'y voir qu'un sujet d'histoire économique, tant la séparation, typiquement française, entre culture et économie est inopérante lorsqu'on analyse le contexte américain, où les industries "culturelles" (cinéma, édition, musique) ont des stratégies internationales identiques à celles des industries pétrolières, chimiques ou électriques. Ces stratégies peuvent être analysées en termes d'histoire culturelle. Par exemple, la diffusion massive du cinéma américain en France dès les années 20 est incompréhensible si l'on ne prend pas en compte le partenariat stratégique établi à la fin du XIX^e^ siècle entre l'Etat américain et les entreprises pour favoriser leur expansion internationale […][170]

Ainsi, toujours en ayant conscience des limites de la notion d'américanisation, on peut envisager certains antiaméricanismes comme un phénomène d'anti-américanisation. Il est donc nécessaire, avant d'aborder un antiaméricanisme musical, de présenter le cadre dans lequel il s'inscrit, à savoir, l'expansion de l'industrie étatsunienne du disque.

1.2.2 Internationalisation de l'industrie du disque et importation de techniques étatsuniennes

L'expansion de l'industrie étatsunienne du disque peut être déclinée en quatre points : la création de filiales dans des pays étrangers, l'exportation de catalogues musicaux – qui ne sont pas nécessairement importés par une filiale d'une maison étatsunienne de disques –, les ventes étrangères de disques étatsuniens et la promotion d'artistes et de disques étatsuniens par des médias étrangers[171]. En France, l'expansion de l'industrie étatsunienne du disque se réalise à travers une collaboration avec des acteurs de la production musicale et des médias.

Dans les années 50, le marché mondial du disque est dominé par une poignée de « majors », c'est-à-dire des grands groupes industriels dont certains possèdent d'autres secteurs d'activité que la production musicale. EMI est britannique, Philips hollandais, CBS, RCA-Victor et Warner Bros sont étatsuniens. L'industrie étatsunienne du disque est alors la plus importante, soutenue par le plus grand marché intérieur du monde[172]. De façon à faciliter l'exportation de leurs disques, les compagnies étatsuniennes passent des accords de licence avec les compagnies européennes. En France, à partir des années 30, des labels

[169] Wall (Irwin M.), « Les accords Blum-Byrnes. La modernisation de la France et la guerre froide », *Vingtième Siècle*, n°1, vol.13, 1987, p.47.
[170] Tournès (Ludovic), « Américanisation », *op.cit*.
[171] Je ne tiens pas compte ici des tournées que les musiciens étatsuniens effectuent en France puisque la première partie de ce chapitre a fourni l'occasion de les évoquer.
[172] Tournès (Ludovic), *Musique !*, *op.cit*, p.76-77.

discographiques sont créés par des passionnés de jazz dans le but d'importer et de diffuser des disques étatsuniens – cela étant, ces acteurs s'investissent également dans la production d'un jazz français, puis, ultérieurement, de variétés françaises. Swing, Vogue et les Disques Barclay peuvent alors servir d'exemples.

Au début des années 30, une association visant à promouvoir le jazz en France obtient d'Odéon – une filiale de la major britannique EMI – et d'Ultraphone – un label indépendant franco-allemand – une réédition de certains disques étatsuniens[173]. En 1937, Charles Delaunay et Hugues Panassié – pour rappel, ils ont fondé *Jazz Hot* en 1935 – créent le label Swing, détenu alors par Pathé-Marconi, la filiale française de la major EMI. En 1946, Delaunay part aux Etats-Unis pour y signer plusieurs contrats de licence ; Swing détient alors le droit d'exploiter pendant plusieurs années divers catalogues ainsi que l'exclusivité de leur distribution en France[174]. Mais la direction britannique d'EMI, voyant d'un mauvais œil l'apparition d'un concurrent sur le continent, empêche Swing de se développer. En 1945, Delaunay s'associe alors à Léon Cabat et Albert Ferreri, deux membres du HCF qui ont fondé à la Libération l'Association Française des Collectionneurs De Jazz – là encore, il s'agissait d'une association dont la vocation consistait essentiellement à éditer des disques étatsuniens – pour créer le label indépendant Vogue, qui absorbe Swing en 1951.

Né Edouard Ruault en 1921 à Paris, Eddie Barclay travaille d'abord comme serveur dans le café de ses parents[175]. A 18 ans, il joue comme pianiste dans les bars. Membre du HCF, il remporte des tournois amateurs organisés par le club. Sous l'Occupation, il ouvre une « Discothèque » (plus ou moins) clandestine où sont diffusés des disques étatsuniens de jazz, alors interdits par les autorités allemandes. Après la guerre, il fonde trois « Barclay's Club » qui comptent presque 11.000 adhérents. Avec sa femme, il fonde en 1946 le label indépendant Blue Star, initialement consacré au jazz, qui deviendra en 1957 les Disques Barclay. Les époux Barclay participent à l'introduction du be-bop en France. A la fin des années 50, Barclay distribue des grands succès commerciaux étatsuniens, notamment parce qu'il dispose du droit d'exploiter le catalogue de plusieurs compagnies (Dial, Mercury, Verve, Atlantique et Prestige).

Les ventes en France de disques étatsuniens constituent également un indicateur de l'expansion de l'industrie étatsunienne du disque. Si, jusqu'en 1968, il n'existe pas

---

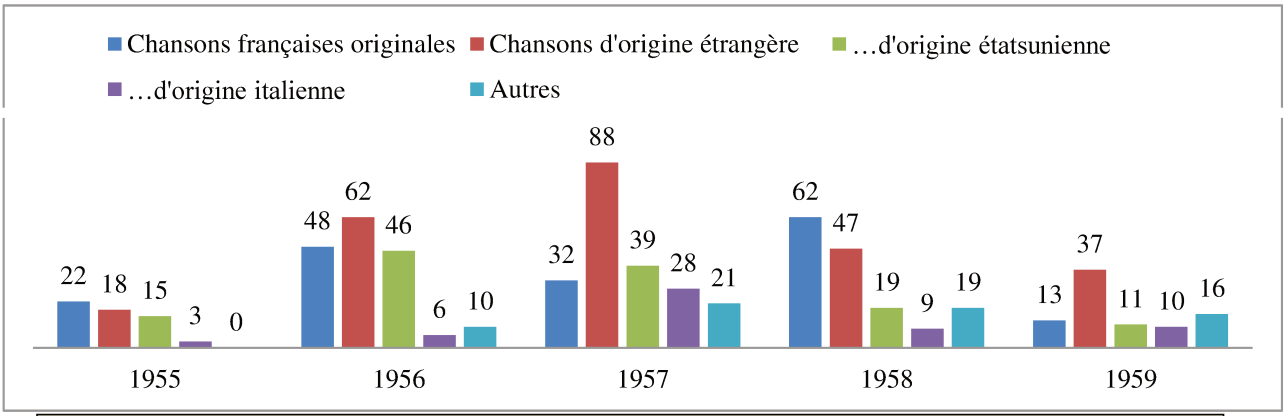
[173] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, *op.cit*, p.51.

[174] Cette histoire de Swing et Vogue est tirée de Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, *op.cit*, p.215-217 ; Tournès (Ludovic), *Musique !*, *op.cit*, p.80.
Ibid, p.216.

[175] La biographie et trajectoire d'Eddie Barclay a été réalisée à partir de Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, *op.cit* ; Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.217 ; Tournès (Ludovic), *Musique !*, *op.cit*, p.123-124 ; Guibert (Gérôme), *La production de la culture, op.cit*, p.197 ; Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°19, 1956, p.56-57.

d'organisme officiel chargé de constituer un palmarès des meilleurs ventes[176], les *hit-parades* de magazine musicaux peuvent fournir des indications intéressantes, à condition de les accueillir avec réserve et de ne pas les considérer comme des sources totalement fiables. Or, les *top ten* mensuels de *Music-Hall*, publiés d'octobre 1955 à mai 1959, témoignent d'une large surreprésentation des disques français, même s'il arrive que certains disques étrangers soient présents – c'est justement le cas de Rock Around The Clock de Bill Haley qui apparait à la 6e place du n°13, à la 5e place du n°14 et à la 4e place du n°15. En revanche, si l'on s'intéresse à la nationalité du/des compositeur(s), à l'exception de 1955 et 1958, les disques étrangers et les adaptations françaises de chansons écrites par des étrangers sont plus nombreuses (voir graphique 1). En moyenne, toujours d'octobre 1955 à mai 1959, 35 chansons françaises originales apparaissent annuellement dans les *top ten* mensuels de *Music-Hall*, contre 50 chansons d'origine étrangère. D'autre part, au sein des chansons d'origine étrangère, les chansons d'origine étatsunienne sont les plus nombreuses et dépassent même les chansons françaises originales en 1957. Ainsi, si les ventes de disques étatsuniens semblent très relatives, de nombreux disques français qui rencontrent un succès commercial sont des adaptations de chansons étatsuniennes.

Graphique 1 : Origine nationale des chansons présentes dans les *top ten* mensuels de *Music-Hall*



Méthode et biais

Ce graphique a été réalisé à partir de 43 *top ten* mensuels de *Music-Hall*, publiés entre octobre 1955 et mai 1959.

Tous les *top ten* ne comportent pas 10 chansons et tous les mensuels ne publient pas de *hit-parade*, ce qui explique que les totaux annuels ne correspondent pas à 120 chansons (10x12).

A partir de janvier 1958, *Music-Hall* scinde son *hit-parade* en catégories (ventes chez les disquaires, classement des disques-jockeys, classement des juke-boxes). J'ai seulement comptabilisé la vente chez les disquaires.

Je n'ai pas pu retrouver le premier pays de production de bon nombre de chansons écrites par des étrangers, ce qui explique que j'ai retenu ici la nationalité du/des compositeur(s). Or, il se peut que la nationalité du/des compositeur(s) ne corresponde pas au pays de production de la chanson. Ainsi, parler d' « origine

[176] Kaiser (Marc), *Les politiques publiques liées aux musiques populaires en France : La dimension culturelle en question*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction d'Éric Maigret, Université Sorbonne Nouvelle, 2012, « Le Hit-Parade National », p.400-405.

nationale des chansons » en s'appuyant sur la nationalité des compositeurs induit un nationalisme méthodologique. Heureusement, cette possible disjonction entre la nationalité du/des compositeur(s) et le premier pays de production d'une chanson concerne doit concerner peu de cas. Ainsi, en dépit de ses biais, ce graphique reste intéressant en ceci qu'il permet de se faire une idée des parts respectives qu'occupent dans le *hit-parade* de *Music-Hall* les chansons françaises originales et les chansons d'origine étrangère.

La diffusion par des médias musicaux d'informations relatives aux Etats-Unis doit être prise en compte dans une analyse consacrée à l'expansion de l'industrie étatsunienne du disque, puisqu'elle permet aux produits de cette dernière d'être connus d'un public français. Bien entendu, il s'agit en premier lieu de l'éclairage médiatique – qu'il soit positif ou négatif – de musiciens et de disques étatsuniens. Ce chapitre a offert et offrira suffisamment d'exemples pour ce point ne soit détaillé ici. En revanche, il peut être ajouté que les médias musicaux participent également d'une « domestication » du goût de leur lectorat, notamment en rendant plus familier et attractif l' « exotisme » étatsunien[177]. Par exemple, le *Bulletin du Hot Club de France* offre aux lecteurs des traductions de chansons et des cours de prononciation des noms de *stars* étatsuniennes[178]. Quant à *Music-Hall*, lorsque le magazine inaugure un *hit-parade* en octobre 1955, l'anglicisme est justifié ainsi : « *Qu'est-ce que le hit parade? Le mot n'est pas français, mais il est joli, tout scintillant de paillettes dorées. Il fait fureur en Amérique et le Music-Hall étant chose internationale, c'est notre excuse de l'avoir adopté*[179]. »

Outre ces différents indicateurs qui permettent de rendre compte de l'expansion en France de l'industrie étatsunienne du disque, il faut également, pour bien comprendre le contexte d'antiaméricanismes musicaux, aborder l'importation de procédés, techniques et autres savoir-faire étatsuniens par des acteurs français de l'industrie du disque.

De retour des Etats-Unis au début des années 50, Eddie Barclay ramène par exemple des matrices de microsillons[180]. L'importation du microsillon n'est pas à prendre à la légère tant il contribuera à l'accélération de la massification de la production et de la consommation discographique, en raison de sa plus grande qualité et de son prix de fabrication, moindre que celui du 78 tours[181]. De 1954 à 1957, la production française de microsillons passe de 4.5

[177] Comme nous l'avons vu plus haut avec l'article de Faustine Régnier consacré à la cuisine, l' « exotisme » est d'autant plus apprécié lorsqu'il n'est que partiel, c'est-à-dire lorsqu'il est adapté de façon à apparaître plus familier.
[178] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.155.
[179] Auteur non renseigné, « Hit Parade de Music-hall », *Music Hall*, n°9, octobre 1955, p.21.
[180] Le journaliste Benjamin Petrover propose deux versions alternatives à cette histoire. Les premiers microsillons français auraient été pressés par Pathé-Marconi, la filiale de la major britannique EMI. On pourrait également imputer les premiers pressages français au label indépendant Vogue. Cette remise en cause de la paternité des premiers microsillons français importe peu ici puisque l'essentiel consiste à souligner l'importation par des acteurs français de techniques étatsuniennes. Petrover (Benjamin), *Ils ont tué mon disque !*, Paris, Edi8/Editions First, 2015.
[181] Tournès (Ludovic), *Musique !*, *op.cit*, p.71.

millions à 34 millions[182]. En raison de ce succès, Barclay est surnommé en 1957 « *M. Microsillon*[183] ».

La façon dont les compagnies discographiques constituent leur catalogue peut également illustrer l'importation de procédés étatsuniens. Par exemple, alors que sa maison de disques était initialement consacrée au jazz, Barclay s'inspire des catalogues discographiques étatsuniens pour diversifier le sien[184]. Il fonde alors le label Rivieria – la marque appartient aux Disques Barclay – qu'il qualifie lui-même de « *fourre-tout*[185] ». Quant à Vogue – qui, pour rappel, était également spécialisé dans le jazz –, le label prendra également le pas de la diversification stylistique de son catalogue, légèrement plus tard, notamment lorsqu'il produira au début des années 60 des rockers français – c'est-à-dire à un moment où le rock n'est plus perçu comme un équivalent du jazz.

Les acteurs des radios dites « périphériques[186] », et plus particulièrement, ceux de la nouvelle station Europe n°1 créée en 1954, sont également très au fait des procédés employés par leurs confrères étatsuniens. Louis Merlin, le directeur général de la station, s'inspire des radios étatsuniennes pour instaurer le style dit « Music and News » qui, comme son nom l'indique, consiste à alterner des plages musicales et des séquences d'informations[187]. Daniel Filipacchi et Frank Ténot qui animent l'émission Pour Ceux Qui Aiment Le Jazz à partir de 1955, puis Salut Les Copains à partir de 1959, exercent leur pratique radiophonique en s'inspirant eux-aussi de méthodes étatsuniennes, notamment lorsqu'ils allument et éteignent leur micro – ce qui leur permet par exemple de parler au début ou à la fin d'une chanson –, alors que cette tâche était jusqu'alors réservée au réalisateur technique de l'émission[188].

Les résultats dégagés ne permettent pas de valider la thèse d'une américanisation musicale de la France, pour les même raisons qui font de l' « américanisation » une notion impraticable. D'abord, les ventes françaises de disques étatsuniens ne constitueraient des données significatives qu'en étant croisées aux ventes étatsuniennes de disques français. Or, je ne dispose pas de données pour proposer une telle analyse comparative. Cela étant, si l'on s'en tient aux articles de *Music-Hall*, il est au moins possible d'affirmer qu'au même moment où des disques étatsuniens et des chansons d'origine étatsunienne entrent dans le *hit-parade* français, une poignée de musiciens français sont connus, voire reconnus, aux Etats-Unis (voir

[182] Siohan (Robert), « Vicissitudes d'une merveille technique », *Le Monde*, 22 août 1966.
[183] J.C., « "Eddie Barclay", don juan en haute-fidélité », *Music-Hall*, n°35, décembre 1957, p.73.
[184] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.217.
[185] Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, *op.cit*, p.46-48.
[186] Il s'agit de radios privées qui, en raison du monopole d'Etat, doivent émettre de l'étranger. Cela étant, l'Etat leur accorde la possibilité d'installer leur siège social et leurs studios en France. Cette tolérance est d'autant plus compréhensible que l'Etat garde un contrôle sur les radios périphériques puisqu'il en est en partie actionnaire.
[187] Brochand (Christian), *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Tome 2, 1944-1974*, Paris, La Documentation française, 1994, p.368.
[188] Quillien (Christophe), *Nos années salut les copains, 1959/1976*, Paris, Flammarion, 2009, p.20-21.

encadré 7). Ensuite, il est important de préciser que le marché français du disque n'est pas tant dominé par des filiales de maison étatsunienne de disques que par deux entreprises indépendantes françaises (Barclay et Vogue), une entreprise hollandaise (Philips), et surtout, une entreprise britannique qui détenait d'ailleurs en France un quasi-monopole dans les années 30 (EMI)[189].

Encadré 7 : Le succès étatsunien de quelques musiciens français dans *Music-Hall*

En 1956, Michel Legrand et Maurice Chevalier sont invités à la télévision étatsunienne. Deux journalistes soulignent alors, respectivement en 1956 et en 1957, que Legrand, désormais connu des étatsuniens, est surnommé « *le magicien du new french sound*[190] ». Dans le *hit-parade* du magazine étatsunien *Variety*, l'album Aznavour Sings Aznavour In English apparait à la 28e place. *Music-Hall* qui relaye en 1957 ce *hit-parade* titre l'encadré « Aznavour au hit-parade américain ![191] ». Toujours en 1957, dans un article consacré aux contrats passés entre la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique) et les industries étrangères du disque, le journaliste précise que « *la chanson Française est très cotée aux Etats-Unis*[192] ». On notera alors que ce succès étatsunien de quelques musiciens français est largement mis en avant dans la presse musicale française[193].

Mais encore une fois, les précautions à prendre vis-à-vis de l'idée d'une américanisation musicale de la France ne doivent pas empêcher de prendre la mesure de la présence croissante, tant économique que symbolique, des Etats-Unis dans l'espace musical français – sans compter que je n'en ai pas proposé une présentation exhaustive[194] –, sans quoi, on ne peut comprendre les prises de positions contre les musiques identifiées comme étatsuniennes.

1.2.3 Les *tastemakers* du champ musical : entre américanophilie et antiaméricanisme

La particularité de l'antiaméricanisme musical français – par rapport à d'autres antiaméricanismes – tient au fait qu'il est émis par des acteurs qui contribuent largement à ce qu'ils perçoivent comme une américanisation musicale de la France. Mieux, nous verrons que l'antiaméricanisme peut se combiner avec de l'américanophilie.

---

[189] Tournès (Ludovic), *Musique !*, *op.cit*, p.80.

[190] Auteur non renseigné, « Michel Legrand », *Music-Hall*, art.cit, p.44 ; Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, mai 1957, art.cit, p.55.

[191] Auteur non renseigné, « Hit-Parade de Music-hall », *Music-Hall*, n°25, février 1957, p.32.

[192] Auteur non renseigné, « La S.A.C.E.M. ou cent six ans de chansons rémunératrices », *Music-Hall*, n°25, février 1957, p.32-33.

[193] Je le souligne car il sera question à de nombreuses reprises dans la thèse d'un accent appuyé par divers acteurs – essentiellement des professionnels des médias, mais pas que – sur les succès que les musiciens français, voire les acteurs français de la musique, rencontrent aux Etats-Unis, mais aussi au Royaume-Uni.

[194] J'aurais pu par exemple aborder les *juke-box*, initialement commercialisés aux Etats-Unis, qui ont non seulement constitué un support d'écoute central pour un public jeune français mais qui ont également joué un rôle dans la promotion de disques étatsuniens. Importés en France à partir de 1947, les juke-box se déploient rapidement. A la fin des années 50, 5.000 exploitants possèdent 18.000 appareils. Auteur non renseigné, « Le temps du Juke-Box », *Music-Hall*, n°36, janvier 1958, p.26-27.

Les critiques adressées aux musiques étatsuniennes par des acteurs français de la musique et des médias s'inscrivent dans la continuité d'un antiaméricanisme culturel plus général qui consiste à dénier la valeur artistique de produits étatsuniens, au nom de leur valeur commerciale. Par exemple, dans un article publié en 1957 dans *Jazz Magazine*, Daniel Filipacchi explique le succès que rencontre aux Etats-Unis le groupe de rock Gene Vincent Et Ses Blue Caps par une stratégie commerciale typiquement étatsunienne : « *Cette méthode de séduction semble avoir été inventée par les Américains il y a quelques années. Elle peut se résumer par cette supplique de l'artiste à son public : "Aimez-moi puisque je suis encore plus laid, plus sale et plus bête que vous"*[195]. » Cette dichotomie entre valeur artistique et valeur commerciale se retrouve également dans *Music-Hall*, comme en témoigne ce propos de Richard Balducci publié en 1956 : « *Chez nos amis américains, une voix quelque belle, riche en style ou insolite qu'elle soit, n'a pas (à de rares exceptions près) un bien grand avenir*[196]. » Si l'opposition entre valeur commerciale et valeur artistique se trouve au fondement de la structure des champs (nationaux) artistiques[197], elle recouvre ici un sens particulier puisqu'elle sert à différencier deux espaces nationaux de production (France/Etats-Unis). En effet, les commentateurs ne s'attachent pas seulement à rendre compte de la non-valeur artistique des musiques étatsuniennes – qu'ils mesurent à l'aune de leur valeur commerciale –, ils mettent également en avant la valeur artistique des artistes français – qu'ils mesurent à l'aune de leur valeur commerciale moindre[198]. Par exemple, Claude Schwab, qui écrit dans *Music-Hall* en 1959, oppose ainsi la chanteuse étatsunienne Brenda Lee et la parolière française Minou Drouet :

> La qualité essentielle de Brenda Lee, pour les Américains, c'est son âge – quatorze ans – qui prime la seconde : son succès qui se traduit en milliers de dollars. Réussir en Amérique, c'est une condition de la gloire, mais réussir à quatorze ans, c'est assurément la gloire, une gloire partagée par tous les Américains, parce qu'ils sont fiers d'avoir produit ce prodige, qui est beaucoup plus jeune que Françoise Sagan et beaucoup plus écoutée que Minou Drouet[199].

---

[195] Filipacchi (Daniel), « La blonde et moi », *Jazz Magazine*, art.cit.
[196] Balducci (Richard), « La grande cavalcade de la chanson autour du monde », *Music-Hall*, n°19, 1956, p.34-35.
[197] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, « La conquête de l'autonomie. La phase critique de l'émergence du champ », p.85-191.
[198] L'idée que les discours sur les Etats-Unis sont aussi des discours sur la France a été abordée plus haut, notamment lorsqu'ont été mentionnés des travaux qui parlent de « miroir ». Cela étant, ces travaux n'ont pas à ma connaissance explicité l'analogie qu'il pouvait exister entre d'une part, la dévalorisation de la valeur commerciale d'une culture étatsunienne, qui sert à légitimer la valeur artistique d'une culture française, et d'autre part, l'opposition entre valeur artistique et valeur commerciale qui structure au sein d'un même espace national les champs de production culturelle.
[199] Schwab (Claude), « Brenda Lee », *Music-Hall*, n°48, février 1959, p.30.

Si la différenciation entre Brenda Lee et Françoise Sagan tient au critère de l'âge, la différenciation entre Brenda Lee et Minou Drouet repose bien sur l'opposition « valeur artistique/valeur commerciale » puisque Minou Drouet est publiée dès 1955 en tant que poète[200], alors qu'elle n'a que 8 ans – elle est créditée en tant que parolière pour des chansons sorties l'année suivante.

Les comparaisons proposées entre les espaces musicaux français et étatsuniens ne servent pas seulement à légitimer les musiques françaises, elles permettent également d'exprimer une inquiétude face à ce qui est perçu comme une influence étatsunienne néfaste. Une discussion organisée en 1958 par le journaliste de *Music-Hall* André Halimi mérite notre attention tant elle est symptomatique[201]. D'abord, la question qu'Halimi pose à ses invités – à savoir, Pierre Delanoë (parolier et co-directeur des programmes d'Europe n°1), les auteurs-compositeurs Marc Fontenoy et Hubert Giraud et le compositeur Louiguy – témoigne bien d'une triple association entre la commercialité, l'absence de qualité et l'espace étatsunien :

> Ne pensez-vous pas que les procédés d'exploitation de la chanson entraîneront une baisse de la qualité ? Si une chanson est choisie uniquement pour son éventuelle rentabilité, les financiers ayant généralement mauvaise opinion de leur public, est-ce que l'on ne s'acheminera pas vers un système d'exploitation à l'américaine, entièrement voué à l'argent ?

Ensuite, après que Fontenoy et Delanoë confirment la thèse d'une production musicale française qui serait de plus en plus guidée par des intérêts économiques, que Fontenoy réitère le présupposé du journaliste en évoquant un « *système américain* », Halimi pose cette fois une question qui articule baisse de qualité et importation de musiques étrangères[202] :

> André Halimi *:* Les chansons étrangères ont envahi la France. Si ces chansons sont bonnes, ne nous en plaignons pas. Hélas ! Nos radios et nos maisons de disques supportent les pires romances. Qui choisit les chansons étrangères ? Qui les impose sur le marché français et souvent qui les adapte si mal ?
>
> Marc Fontenoy : Vous avez deux genres de maisons en France. Des agents de maisons étrangères et principalement de maisons américaines, des correspondants, si l'on veut. Ceux-là, effectivement ont des catalogues d'éditeurs étrangers et font adapter ces catalogues entièrement. Je considère cette façon de travailler comme un véritable danger pour la chanson française. Comme une catastrophe. Vous avez le deuxième cas, l'éditeur qui fait de la chanson française et, de temps en temps, il voit une chanson italienne ou américaine qui lui plaît, il en achète les droits et la fait éditer en France. Celui-là fera peut-être davantage d'efforts pour avoir une bonne adaptation […] J'ajoute à ceci que, malheureusement, il n'y a pas que l'éditeur qui soit impressionné par cette musique. S'il

[200] Drouet (Minou), *Poèmes et extraits de lettres*, Paris, Julliard, 1955.

[201] Pour l'ensemble des propos rapportés, voir Halimi (André), « La chanson populaire est-elle un art mineur ? », *Music-Hall*, n°40, mai 1958, p.46-63.

[202] Je me concentrerai ici sur la tonalité antiaméricaine des discours, à la fois pour les besoins de l'argumentation mais également car l'inquiétude suscitée par l'importation des musiques d'origine étatsuniennes est plus systémique. Je peux en revanche préciser, pour éviter de trop « américaniser » le propos, qu'au sein de cette discussion, il est également question d'une influence néfaste qu'aurait la musique d'origine italienne.

> n'y avait que lui on pourrait peut-être lui faire entendre raison, mais ça va beaucoup plus loin. Les maisons de disques, incontestablement, donnent une préférence aux chansons étrangères parce qu'elles croient que cela va se vendre mieux.
>
> Pierre Delanoë : Et il y a en plus une mauvaise solidarité des auteurs, qui fait que certains auteurs vont à la pêche, à la recherche des adaptations. Personnellement, je fais des adaptions. Mais j'avoue qu'on m'en propose cent fois plus que je n'en fais.

Comme l'indiquent ces propos, l'inquiétude ressentie par ces acteurs de la musique ne concerne pas tant le succès que les disques étatsuniens pourraient rencontrer auprès d'un public français[203], mais plutôt le succès que les chansons étatsuniennes rencontreraient auprès de paroliers et de responsables français de l'industrie du disque qui préfèreraient, pour des raisons bassement commerciales, adapter des chansons étatsuniennes. Pour le dire autrement, le « péril américain » mis en jeu par ces commentateurs ne repose pas tant sur un argument économique – les ventes de disques étatsuniens dépasseraient celles des disques français – que sur une logique nationaliste. En effet, comme le souligne Fontenoy, le « *véritable danger* » concerne la chanson française, entendue comme une production entièrement *made in France*, menacée par l'augmentation des adaptions. L'idée d'une défense corporatiste est intéressante pour penser la prise de position de Fontenoy –auteur-compositeur, il peut se sentir menacé professionnellement parlant par l'augmentation des adaptations – mais reste insuffisante puisque Delanoë, qui partage son point de vue, n'est que parolier.

Cet antiaméricanisme musical qui est ici essentiellement orienté vers des acteurs français de l'industrie du disque ne constitue pas un cas isolé. Pour mentionner un autre exemple, un journaliste de *Music-Hall* applaudit ainsi le Coq de la Chanson, une série de concerts de chanson française qui s'est tenue à l'Olympia du 20 au 22 mai 1959, organisé par Lucien Morisse (co-directeur des programmes d'Europe n°1), Pierre Delanoë et Bruno Coquatrix :

> Grâce au Coq de la Chanson, la démonstration de la vitalité de la Chanson française est faite. Car il est regrettable de voir l'engouement du public pour la chanson étrangère. La faute n'en est d'ailleurs pas tellement redevable à ce public qui se contente de choisir parmi ce qu'on lui offre. Il semble que les éditeurs trouvent plus facile de découvrir un nouveau refrain parmi le hit-parade américain ou les succès de San Remo. La preuve leur a été faite de la grande forme de la Chanson française[204].

Enfin, comme en témoigne une interview accordée en 1957 à *Music-Hall* par Georges Auric (compositeur et président de la SACEM), il arrive que la critique adressée aux

[203] De fait, comme il en a été fait mention plus haut, les disques étatsuniens n'occupent pas au sein du *hit-parade* la place hégémonique des productions françaises.
[204] J.E., « "Le coq 59" : preuve de la vitalité de la chanson française », *Music-Hall*, n°52, juin 1959, p.59.

adaptations soit élargie aux chansons originales françaises, lorsque les compositeurs sont accusés de copier les chansons étatsuniennes :

> Le tort de certains auteurs-compositeurs est de vouloir imiter nos confrères américains. Nous sommes capables de faire des choses beaucoup plus valables en restant nous-mêmes. Je sais certes qu'il existe quelques impératifs commerciaux, qu'un air de chanson que l'on peut danser est une affaire meilleure pour l'éditeur… Nous ne gagnons tout de même pas à ressembler aux autres[205].

Dans cet exemple, la dimension nationaliste est d'autant plus significative que l'idée d'une défense corporatiste est inappropriée. En effet, il ne s'agit pas de s'opposer à des productions qui, d'une façon ou d'une autre, menaceraient des professionnels français – comme c'est le cas avec les adaptations dont l'augmentation pourrait menacer les compositeurs français – mais plutôt à des productions 100% françaises qui n'exprimeraient pas une authenticité nationale.

L'opposition entre valeur commerciale et valeur artistique constitue bien un principe de (di)vision dans la mesure où elle sert autant à différencier les espaces musicaux français et étatsuniens qu'à différencier, au sein même de l'espace musical français, les acteurs qui choisissent la qualité et l'originalité, des acteurs qui choisissent la facilité et le succès. En outre, elle permet de différencier, toujours au sein de l'espace français, les acteurs garants d'une authenticité française des acteurs qui constitueraient la « cinquième colonne » des Etats-Unis. L'antiaméricanisme de ces commentateurs n'est donc pas qu'un discours en miroir sur la France, il est également un discours en miroir sur les luttes qui se jouent dans l'espace musical français.

Pour faire face à ce qu'ils considèrent comme une baisse de qualité de la production française, imputée à l'influence croissante des musiques d'origine étatsunienne – et plus largement américaine –, certains acteurs entendent adopter des stratégies de résistance[206]. Par exemple, interrogé dans *Music-Hall* en 1958 par André Halimi (*Music-Hall*) au sujet d'une « *certaine considération en France pour la mauvaise chanson* », Henri Salvador propose de tourner en dérision des styles étrangers, de façon à ce qu'ils perdent tout crédit auprès du public français :

> C'est un phénomène que l'on peut contrer, en partie. [Boris] Vian et moi avons écrit des calypsos canulars pour mettre en boîte les calypsos comme les auteurs avant que ce rythme envahisse la France. Conclusion : quand un interprète chantait un calypso, il était

[205] Halimi (André), « Georges Auric », *Music-Hall*, n°27, avril 1957, p.11.
[206] Pour l'historien Dietmar Hüser qui a proposé une étude comparative de l'importation du rock en France et en Allemagne, l' « américanisation » musicale a été plus importante en Allemagne, justement en raison d'une certaine résistance des producteurs français. Hüser (Dietmar), « Le Rock'n'Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960 », *op.cit*, p.181.

> souvent ridiculisé car on ne le prenait pas au sérieux. Il faut défendre la bonne chanson française[207].

Si Salvador évoque ici un genre musical qui n'est pas d'origine étatsunienne mais plutôt caribéenne, on comprend mieux la motivation qui l'a poussé à enregistrer avec Boris Vian l'un des premiers disques français de rock, conçu aussi comme un canular, alors qu'il estimait peu l'esthétique de ce style (« *C'était du mauvais jazz, du blues médiocre* »)[208].

En employant de façon récurrente des qualificatifs évaluatifs (« *bonne chanson française* », « *mauvaise chanson* », « *médiocre* », etc.), ces commentateurs se comportent en *tastemakers*, c'est-à-dire qu'il se sentent autorisés à distinguer le bon goût du mauvais goût, qu'à ce titre, ils sanctionnent (positivement ou négativement) les productions de leurs confrères (français comme étranger,) et développent des stratégies afin de maintenir une qualité de la production française. Leur combat contre l'influence jugée néfaste des musiques d'origine étatsunienne, corrélé à leur défense active de la chanson française – pas n'importe laquelle, la « bonne » –, s'apparente à une croisade qui les institue en missionnaires. Cette posture élitiste ne se manifeste pas seulement dans des discours antiaméricains, on la retrouve également dans la mission éducative dont ils se sentent investis vis-à-vis du public[209]. En effet, ces commentateurs ne se présentent pas seulement comme « ceux qui savent » et « ceux qui agissent » mais également comme « ceux qui éclairent », adoptant ainsi une position surplombante. Pour prendre un premier exemple, si le journaliste de *Jazz Hot* se félicite du succès que remporte Ray Charles auprès des jeunes lors d'un concert donné en 1961 à Paris, il reste réservé quant aux raisons (illégitimes) de ce succès :

> De plus, pour ce public, tempo rapide est toujours et automatiquement synonyme de gaité, si bien qu'ils ne comprirent pas que le "What'd I say" de Dimanche soir était en fait plus déchirant que donnant lieu à des explosions de joie, ou encore que "Hit the road, Jack" perdait parfois sa signification humoristique pour devenir désespéré et implorant […] C'est-à-dire que ce public est souvent superficiel (applaudissements nourris lors des courts solis de batterie ; délire lorsque l'orchestre se lève à la fin de "What'd I say", ce qui n'est pas sans rappeler l'orchestre Hampton) et peu doué (frappe des mains à contre-temps et ne respecte pas les breaks […] Il n'en reste pas moins qu'il [le public jeune] n'a

[207] Halimi (André), « Les véritables héritiers de la bonne chanson », *Music-Hall*, n°38, mars 1958, p.29.
[208] Voir le premier chapitre.
[209] Le travail de Philippe Roger permet de prendre un peu de hauteur historique et d'élargir cette question à d'autres domaines que la musique. Roger montre alors que les discours antiaméricains de « *clercs français* » témoignent d'une « *posture élitiste* » qui consiste à opérer « *une symbiose entre les choix cultivés des élites et les "vraies aspirations du peuple"* », afin de contrer les « *appétits "vulgaires" des masses ou le résultat des manipulations destinées à "éduquer" leur goût dans le sens désiré par les industries du loisir* ». Il ajoute alors au sujet de cette élite qui a « *la conviction de faire son devoir vis-à-vis du peuple, de le protéger contre lui-même* », qu'elle se dresse contre le cinéma hollywoodien. Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.549-560.

> pas compris l'apport essentiel de Ray Charles car il ne l'écoute que superficiellement, se contentant de réagir physiquement[210].

Dans le même ordre d'idée, le directeur de l'Olympia Bruno Coquatrix déplore le goût du public pour les musiciens qui jouent fort et vite[211].

Boris Vian constitue peut-être la figure la plus emblématique du *tastemaker*, d'abord en raison de sa tendance à dysphémiser ses attaques adressées aussi bien aux interprètes, aux éditeurs qu'aux professionnels de la radio, comme en témoigne cette interview accordée à *Music-Hall* en 1958 :

> Le danger, c'est que certains interprètes sont devenues vedettes sans acquérir du bon goût. Elles multiplient au contraire l'essor de la mauvaise chanson […] 90% des éditeurs n'ont pas trace de goût. Ce sont des monstres. Des gens qui n'ont pas de culture, simplement qui ne savent pas ce qu'est une chanson […] Le snobisme aujourd'hui, c'est de mettre l'intelligence sous un gros caillou et d'appuyer bien fort. La radio d'Etat ne freine guère la bêtise[212].

La particularité de la posture élitiste de Vian tient également à ce qu'elle est l'une des plus explicitée, notamment au sein d'un ouvrage publié en 1958 dans lequel il théorise la mission éducative qui incombe à tout producteur culturel. Il part alors du postulat que les classes populaires et moyennes n'ont pas le temps de se familiariser avec le bon goût :

> On ne peut faire au public grief de son ignorance quand on s'emploie de son mieux à l'y maintenir (Ce sont les mêmes "on" qui font grief et qui s'emploient ; ces "on" qui sortent leur revolver quand on leur parle de "culture" et oublient qu'il a fallu divers savants et des techniciens assez "cultivés", somme toute, pour inventer le revolver en question…) […] Que se passerait-il, dans une école, si, par ordre de l'Université, le maître se maintenait, en permanence, au niveau de l'élève le plus bête ? REPONSE : Il porterait préjudice aux éléments les plus intéressants de la classe en freinant leur développement et leur progrès […] Dans une classe, le maître devrait au premier chef se préoccuper des élèves intelligents. C'est, à notre connaissance, la seule méthode qui permette à tous, même les cancres, de faire des progrès ; et c'est celle qu'appliquent en général les membres de nos corps enseignants. Mais on a beau jeu d'envoyer les enfants à l'école si la radio, continuellement, opère de façon inverse et se met au service des plus ineptes parmi les auditeurs […] C'est l'imbécile, par l'intermédiaire du producteur, qui fait la loi et qui dicte les programmes que devront supporter les autres. L'imbécillité étant beaucoup moins fatigante et bien plus contagieuse que l'intelligence, peu à peu le niveau de l'auditeur dégringole […] La presse, la radio clament périodiquement le rôle éducateur qu'elles sont amenées à jouer. Qui dit éducation dit sélection, et choix ; choix effectué par celui qui éduque et non par celui qui est éduqué […] C'est qu'il [le public] subit [l'influence] de ceux qui ont fait leur un slogan assez répugnant si on l'applique aux choses de la culture : il nous est venu d'Amérique et se prononce "le client a toujours raison"[213].

---

[210] Brémond (Gérard), « Ray Charles, le plus humain des chanteurs », *Jazz Hot*, n°171, décembre 1961, p.30.
[211] Auteur non renseigné, « Bruno Coquatrix : "Ellington à l'Olympia" », *Jazz Hot*, septembre 1956, art.cit, p.29.
[212] Halimi (André), « Les véritables héritiers de la bonne chanson », *Music-Hall*, art.cit, p.30 et p.55.
[213] Vian (Boris), *En avant la zizique*, *op.cit*, p.121-125.

Bien entendu, tous les discours consultés d'acteurs de la musique ne témoignent pas d'un tel élitisme. Par exemple, au sein d'une discussion organisée par André Halimi pour *Music-Hall* en 1958, Lucien Morisse et Jacques Canetti (directeur artistique chez Philips) défendent une conception relativiste du goût :

> Lucien Morisse : Une bonne chanson est celle qui est aimée du public. A parti du moment où elle rapporte, une vedette est créée, une chanson lancée, c'est une chanson de qualité, puisqu'elle plaît. On a dit que Marino Marini était mauvais, mais il a la faveur du public […] Je dis qu'une chanson qui marche est automatiquement une bonne chanson et, pourtant, toutes ne marchent pas de la même façon !
>
> Jacques Canetti : Il n'y a pas tellement de maisons qui enregistrent des chansons idiotes […] Ce que vous trouvez idiot, je ne suis pas obligé de penser comme vous, et vice versa ! Ainsi, il y a quand même trop de chansons idiotes qui paraissent. Certaines marques sont spécialisées dans ce genre…[214]

On notera alors que leur relativité du goût semble relative ! Concernant Morisse, sa thèse d'une chanson qui serait de qualité dès lors qu'elle est appréciée du public ne semble pas guider sa pratique puisqu'en 1960, il cassera à l'antenne un disque de Johnny Hallyday, ne trouvant pas ce dernier à son goût[215]. Quant à Canetti, sa relativisation du goût ne l'empêche pas de reconnaitre l'existence de *« chansons idiotes »* qui seraient la spécialité de certaines maisons de disques.

Les résultats présentés soulèvent trois paradoxes. D'abord, ces *tastemakers* qui se pensent et se présentent comme une élite culturelle, qui jouent fortement de l'opposition entre valeur commerciale et valeur artistique, semblent s'ériger en défenseur d'une culture légitime alors qu'ils en sont doublement exclus, de par leur position dans leur champ de production respectif (musical et/ou médiatique), et de par leur investissement dans des genres musicaux (jazz, chanson française) qui n'occupent pas une place dominante dans les hiérarchies culturelles alors en vigueur. Ensuite, certains acteurs dont les discours témoignent d'un antiaméricanisme sont paradoxalement des passionnés de jazz étatsunien qui ont contribué à son importation et/ou sa diffusion en France.

Qu'il s'agisse de musiciens ou paroliers (Vian, Salvador et Delanoë), de responsables de maison de disques (Canetti) ou de directeurs de salle (Coquatrix), les acteurs en question disposent d'un capital symbolique relativement faible au regard de la structure des champs artistiques où, pour réussir symboliquement, il faut perdre sur le terrain économique – du moins à court terme[216]. En effet, en raison de leurs succès économiques relativement importants, ces acteurs de l'industrie du disque et du spectacle se rapprochent plus du pôle

[214] Halimi (André), « La chanson face aux problèmes délicats de son exploitation », *Music-Hall*, n°41, juin 1958, p.48-49.
[215] Quillien (Christophe), *Nos années salut les copains, op.cit*, p.11.
[216] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.141.

économique de l'espace musical que du pôle autonome qui se caractérise par le fait que « *les producteurs tendent à n'avoir pour clients que les autres producteurs*[217] ». Quant aux acteurs médiatiques (Halimi, Filipacchi, Morisse et Delanoë), ils sont au sein de l'espace musical des commentateurs qui n'ont pas le prestige des créateurs, et n'ont pas dans l'espace médiatique le prestige des journalistes politiques. Leurs attaques dirigées contre la valeur commerciale des productions peuvent alors s'expliquer par l'autonomie (relative) caractéristique des champs artistiques qui se manifeste lorsque les agents qui dépendent d'autres champs (économique et/ou politique) ont intériorisé les principes mêmes qui les maintiennent dans une position dominée, de telle façon qu'ils se sentent en devoir de mettre à distance les valeurs hétéronomes du champ[218], à savoir ici la valeur économique.

Le paradoxe de *tastemakers* qui se posent en élite culturelle alors qu'ils n'occupent pas une position dominante dans leur champ respectif peut être également expliqué en invoquant un second paradoxe. Leur posture élitiste vise alors à consacrer des genres musicaux qui ne relèvent pas d'une culture légitime telle qu'elle est instituée par l'Etat, puisque d'une part, la musique n'occupe qu'une place mineure dans l'échelle des hiérarchies culturelles (voir encadré 8), d'autre part, parce que ces genres relèvent plus des musiques dites populaires que des musiques dites savantes. Cela étant, la façon dont ces acteurs investissent ces genres musicaux témoigne d'une intériorisation des principes constitutifs d'une culture légitime, ce qui tend à montrer qu'ils engagent alors une légitimation des genres en question, calquée sur le modèle d'une légitimité culturelle étatique.

Encadré 8 : La place mineure de la musique dans les hiérarchies culturelles instituées par l'Etat

La façon dont André Malraux organise son ministère des Affaires Culturelles (créé en 1959) témoigne d'une priorité accordée à la littérature et aux Beaux-Arts[219]. En effet, contrairement à l'architecture, le cinéma et la littérature, la musique n'est pas l'objet d'une direction autonome. Il existe alors un bureau de la musique qui relève de la sous-direction des spectacles et de la musique, elle-même dépendante de la Direction Générale des Arts et des Lettres (DGAL). On retrouve également cette priorité accordée aux Beaux-Arts au sein des activités menées par l'Association Française d'Action Artistique (AFAA), reconnue par l'Etat d' « utilité publique », qui travaille à ce titre avec le ministère des Affaires étrangères et le ministère des Affaires Culturelles afin d'organiser le rayonnement artistique de la France à l'international. Pour l'historienne Danièle Pistone, la place mineure qu'occupe la musique au sein des activités de l'AFAA tient moins à une conception de la culture qu'à des raisons pratiques. Il est en effet plus simple d'envoyer à l'étranger un tableau qu'un musicien, d'autant plus que ce dernier peut se montrer bavard et afficher une opposition au gouvernement de son pays[220]. Cela étant, *quid* de la promotion à l'étranger de disques français qui peuvent être transportés aussi facilement, si ce n'est plus, qu'un tableau ?

[217] *Ibid*, p.203-204.
[218] *Ibid*, p.118-121.
[219] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.91.
[220] Pistone (Danièle), « La musique comme ambassadrice ? L'association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux », *Relations internationales*, n°1, vol.156, p.30-31.

La discussion évoquée plus haut entre Delanoë, Fontenoy, Giraud et Louiguy peut servir de premier exemple. Ils répondent alors à la question « *la chanson populaire est-elle un art mineur ?* » :

> Delanoë : La chanson c'est un art que je ne considère pas comme mineur, parce qu'il est accessible à tous les gens, qu'il reflète tous les états d'âme, parce qu'il exprime aussi bien la nostalgie d'un cœur amoureux que la tristesse, l'aspect patriotique que les sentiments religieux.
>
> Fontenoy : Je suis désolé de n'être pas de l'avis de mes collègues. La chanson est un art, d'une part, mais un art mineur si je le compare à la sculpture, à la peinture, à la littérature… J'estime que nous, les auteurs de chansons, nous jouons le rôle qu'a joué une certaine poésie au siècle dernier, parce que nous sommes à une époque où les vrais poètes ne sont lus par personne parce qu'ils sont difficiles. C'est nous qui les remplaçons […] J'estime que chez un parolier, aussi bon soit-il, la qualité de la poésie n'est pas celle que l'on peut trouver chez nos grands poètes.
>
> Delanoë : Je m'inscris en faux contre ce que dit Fontenoy, parce que, à mon avis, il est impossible d'étalonner les arts et de dire s'il y a des arts mineurs ou majeurs. La chanson provoque un choc soit esthétique dans le sens que l'on éprouve quelque chose d'agréable, soit un véritable choc émotionnel dans le cas où cela touche des sentiments vraiment profonds […]
>
> Giraud : On pourrait, à mon avis, situer la chanson de deux façons : l'art mineur pour celles qui ne font rien ou peu de chose, et le côté véritablement artistique pour les chansons qui arrivent à faire des succès parce qu'elles ont touché des gens […] Je suis d'abord compositeur et j'aimais la musique de jazz. J'ai débuté comme guitariste et harmoniciste de jazz et à cette époque-là je n'aimais pas la chanson, parce que je cherchais une satisfaction surtout musicale. J'avais envie de quelque chose de neuf. Ensuite je me suis intéressé à la musique plus sérieuse, classique et moderne, Stravinsky, Ravel, etc. La chanson ne m'intéressait pas à ce moment-là […][221].

Les propos de Fontenoy témoignent bien d'une conception « légitime » de la culture. D'abord, il propose une hiérarchie des arts qui n'est sans rappeler celle instituée par le ministère de la Culture puisqu'il place la sculpture, la peinture et la littérature avant la musique. Ensuite, il est intéressant de remarquer que Fontenoy ne déconsidère pour autant la chanson mais emprunte en revanche pour la légitimer au champ littéraire en proposant une comparaison entre les paroliers et les poètes – même si les seconds sont présentés comme plus légitimes que les premiers. Quant à Giraud, la conception d'une culture légitime se retrouve dans son opposition entre la chanson et la « *musique plus sérieuse* », à savoir la musique classique et moderne, même s'il reconnait qu'une partie de la chanson mérite d'être considérée comme un art majeur. Au premier abord, Delanoë ne semble pas charrier une conception « légitime » de la culture puisqu'il reconnait la chanson comme un art majeur. Cela étant, sa prise de position n'est pas totalement détachée d'une culture légitime puisqu'il justifie les qualités de la chanson par des raisons « sérieuses », à savoir qu'elle « *reflète tous les états d'âme* », qu'elle touche aux « *sentiments vraiment profonds* », ce qui induit alors

[221] Halimi (André), « La chanson populaire est-elle un art mineur ? », *Music-Hall*, art.cit, p.46-47

l'existence d'une chanson moins « sérieuse » ; en effet, au sein de cette même discussion, Delanoë fustige « *le snobisme, la psychose de la chanson étrangère* » des éditeurs et des interprètes français qui y voient « *un travail facile*[222] ». Cette opposition induite chez Delanoë est d'ailleurs explicitée par Giraud qui distingue au sein de la chanson les productions qui relèveraient d'un art mineur parce qu'elles « *ne font rien ou peu de chose* » et celles qui relèveraient d'un art majeur « *parce qu'elles ont touché des gens* ». Autrement dit, Delanoë et Giraud proposent une conception de la légitimité culturelle qui diffère par son contenu de celle instituée par l'Etat, mais l'élaborent à partir des mêmes schèmes de classement.

L'importance que Fontenoy accorde à la dimension littéraire de la chanson se retrouve également chez Vian :

> Il y a une influence des éditeurs commerciaux qui est effrayante. Ils achètent des chansons à l'étranger par paquets de cinquante et ils disent : "Maintenant que j'ai payé, il faut les exploiter." Alors, ils font faire les paroles "à la grosse" par des paroliers spécialisés qui prennent un dictionnaire de rimes et mettent des paroles qui riment à la place de paroles originales, qui ne se soucient pas du tout pour savoir si c'est écrit en bon français ou non. Il y a des exemples d'adaptations étrangères qui sont écrites dans un français tel que la copie d'un enfant qui passerait son examen de passage en sixième aurait 2 sur 20. Et ces chansons passent à la radio qui se dit "organisme d'Etat" pour ne pas contaminer le goût du public […] Il serait souhaitable que l'on crée un comité de supervision de la langue française qui interdirait certaines chansons. Il y a des chansons où les fautes sont tellement flagrantes et épouvantables. Il y a une différence entre le barbarisme et le solécisme. On peut parler un français simple, employer des mots populaires sans pour cela négliger la syntaxe ou même l'euphonie. Il y a une importante catégorie de paroliers qui travaillent aux pièces[223].

Il est intéressant de noter que Vian s'en prend à l'Etat – via sa critique de la radio étatique – au nom de la syntaxe, du « *bon français* », c'est-à-dire au nom de ce qui a été imposé et institué par l'Etat[224]. Notons également que l'importance qu'il accorde à la qualité littéraire de la chanson constitue au sein de l'argumentation un exemple particulier puisque Vian appartient aussi bien au champ musical – en tant qu'auteur, interprète, musicien, directeur artistique, et critique musical – qu'au champ littéraire.

Les références à la qualité littéraire de la chanson permettent une accumulation du capital symbolique des musiciens concernés et du genre chanson française qui se décline alors – lorsque sa qualité littéraire est reconnue – en « chanson à texte ». Par exemple, lorsque les textes de Jacques Brel et de Georges Brassens seront publiés dans les années 60 chez

---

[222] *Ibid*, p.63.

[223] Halimi (André), « Les véritables héritiers de la bonne chanson », *Music-Hall*, art.cit, p.29.

[224] Bourdieu évoque un cas similaire lorsqu'il illustre sa thèse d'une violence symbolique exercée par l'Etat en soulignant que les vives critiques adressées par des agents non étatiques à la réforme de l'orthographe dans les années 90 consistent en fait à dénoncer la modification par l'Etat d'un objet qui est le produit de l'Etat. Bourdieu (Pierre), « Esprits d'Etat. Genèse et structure du champ bureaucratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.96-97, p.50.

Seghers[225] (une maison d'édition spécialisée en poésie), ces derniers pourront alors tirer un profit d'appropriation du capital symbolique de Louis Aragon ou de Paul Eluard, publiés dans la même maison d'édition. De plus, par une espèce d'effet *boomerang*, la chanson française dite « à texte » sera légitimée par l'Etat après avoir été défendue par des agents non étatiques au nom d'une valeur littéraire centrale au sein d'une culture légitime étatique. En effet, les textes de Brel et Brassens sont proposés dans les années 60 comme sujet de littérature au BAC[226], alors même que l'institution scolaire n'accorde généralement sa consécration que *post mortem*[227].

Je n'évoquerai que très rapidement le cas du jazz puisque j'ai déjà abordé sa légitimation par des acteurs français. Pour rappel, les défenseurs du be-bop cherchent à rapprocher le jazz des « musiques savantes » et à l'éloigner du pôle commercial de l'espace musical incarné par les variétés. Au-delà du cas particulier du be-bop, la légitimation plus globale du jazz consiste en une différenciation entre jazz et musique commerciale[228]. Enfin, la tendance des critiques musicaux à intellectualiser leurs discours sur le jazz[229] participe également de son érection en culture légitime[230].

Bien qu'ils relèvent des musiques populaires, le jazz et la chanson française s'en distinguent car ils sont engagés dans un processus de légitimation par des acteurs qui, certes, n'occupent pas dans leur champ respectif une position dominante, mais empruntent largement à une culture légitime, de la même façon qu'en leurs temps, Zola et Flaubert ont neutralisé l'illégitimité du roman en l'investissant de façon légitime. Occupant ainsi un espace dominant au sein des musiques populaires mais aussi un espace relativement dominé au sein de l'espace musical et plus globalement culturel, le jazz et la chanson française s'apparentent à un « *art moyen*[231] ». Si Olivier Roueff évoque un public du jazz qui est majoritairement issu des classes moyennes, il s'agit avant tout d'envisager le jazz comme une « *culture libre* » :

> […] lettrée sans être inculquée par l'école, et traversée par le paradoxe caractéristique d'un art en voie de légitimation qui voit un imaginaire prescrit par ses intermédiaires comme lettré (ascétique ou hédoniste) pourtant pris en charge par un marché musicien qui reste ancré dans les variétés. Cette culture libre serait ainsi ouverte à des investissements

[225] Brassens (Georges) et Bonnafé (Alphonse), *Georges Brassens*, Paris, Pierre Seghers, 1963 ; Brel (Jacques) et Clouzet (Jean), *Jacques Brel : choix de textes, discographie, portraits*, Paris, Pierre Seghers, 1964 ; Brel (Jacques) et Arban (Dominique), *Cent pages avec Jacques Brel*, Paris, Pierre Seghers, 1967.
[226] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.196.
[227] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.244-245.
[228] Tournès (Ludovic), « La réinterprétation du jazz : un phénomène de contreaméricanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960) », *Revue française d'études américaines*, Hors-série, 2001/5, p.75-76.
[229] Guibert (Gérôme), *La production de la culture, op.cit*, p.193.
[230] Sur le lien entre l'intellectualisme et la culture légitime, voir Fulcher (Jane F.), *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France (1914-1940)*, New York, Oxford University Press, 2005.
[231] Bourdieu (Pierre), Boltanski (Luc), Castel (Robert) et Chamboredon (Jean-Claude), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

> relativement hétérogènes bien que socialement convergents car définie simultanément ou alternativement comme une alternative lettrée aux vulgarités commerciales, une alternative juvénile aux folklores et au music-hall traditionnels, et une alternative hédoniste et accessible aux musiques savantes consacrées par l'école[232].

La « culture libre » dont parle Roueff concerne uniquement le jazz mais on peut tout à fait élargir son propos à la chanson française – du moins, jusqu'à ce que Brel et Brassens ne soient étudiés à l'école –, à la fois parce que les producteurs et les intermédiaires concernés occupent une position structurellement homologue à celle des acteurs du jazz, mais aussi parce qu'un certain nombre des défenseurs de la chanson française qui ont été mentionnés sont des *jazzmen* (Vian, Salvador, Giraud, Coquatrix) ou des acteurs du jazz (Canetti).

Il reste à comprendre le paradoxe de *tastemakers* dont les propos témoignent d'un antiaméricanisme (Vian, Salvador, Daniel Filipacchi), alors que, passionnés de jazz, ils ont contribué d'une façon ou d'une autre à importer et/ou à diffuser de la musique étatsunienne.

Comme il en a été fait mention plus haut, les « essentialistes » et les « culturalistes » du jazz ne s'entendent pas à propos de son « authenticité », mais tous s'accordent pour l'inscrire, d'une façon ou d'une autre, au sein d'une « culture noire ». Or, en raison de cette ethnicisation, le jazz n'est pas véritablement conçu comme un élément de la culture étatsunienne. En effet, la « culture noire » semble signifier une non-américanité, voire même une contre-américanité. Cette idée se retrouve dès les premières réceptions françaises du jazz qui rattachent ce dernier à l'Afrique plutôt qu'aux Etats-Unis, notamment « *car la logique de la race veut que, même américain, le Noir demeure attaché à l'Afrique*[233] ». Cela étant, les identifications du jazz se caractérisent plutôt par leur ambivalence puisqu'il s'agit à la fois de concevoir cette musique comme une incarnation de la modernité étatsunienne, et de la présenter comme une contre-modernité via le fantasme d'une « *Afrique sauvage*[234] ». Par exemple, si la pulsation rythmique du jazz « *apparaît à [Jean] Cocteau comme la transposition musicale d'une modernité incarnée par l'industrie et la machine*[235] », l'irrégularité des rythmes syncopés rattachés à la figure de l' « Africain primitif » est plutôt conçue comme un antagonisme à la modernité étatsunienne, à la régularité des machines[236].

Ainsi, la passion d'acteurs français pour le jazz étatsunien n'exprime pas nécessairement une américanophilie et peut au contraire servir de terreau à une pensée

---

[232] Roueff (Olivier), « La montée des intermédiaires, art.cit, p.59.
[233] Martin (Denis-Constant) et Roueff (Olivier), *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du 20ième siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002, p.138.
[234] *Ibid*, « De l'Amérique mécanisée à l'Afrique sauvage. Le processus d'objectivation du jazz à travers la presse (1917-1932) », p.90-162.
[235] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.18
[236] Gonzales (Éric), « Le jazz : modernité, modernisme, identité », *Revue française d'études américaines*, n° HS, 2001/5, p.84-85.

antiaméricaine[237], d'autant plus lorsque les discours sur le jazz charrient la critique d'une société étatsunienne ségrégationniste. Là encore, cette dénonciation transcende l'opposition entre « essentialistes » et « culturalistes ». On la retrouve par exemple chez Hugues Panassié qui, de retour d'un voyage aux Etats-Unis effectué à la fin des années 30 déclare : « *L'antiracisme devient alors une valeur fédératrice du milieu du jazz*[238]. » On la retrouve également chez Boris Vian qui a par ailleurs fait partie de la Ligue Internationale Contre le Racisme et l'Antisémitisme[239].

Cette idée d'un antiaméricanisme qui se déploie à partir de la valorisation d'objets étatsuniens conçus en tant que contre-américanité permet de mieux de comprendre le rejet du rock par des passionnés de jazz qui, pourtant, le définissent comme du jazz. En effet, lorsque le rock est joué par des musiciens noirs, il prend la valeur d'une contre-américanité et est à ce titre valorisé[240]. Lorsqu'au contraire, il est joué par des musiciens blancs, il apparait comme représentatif d'une culture étatsunienne – dont on aura compris qu'elle est entendue en tant que « culture blanche » –, d'autant plus que le rock est présenté comme une appropriation scandaleuse de la « musique noire » par des musiciens blancs qui ne versent pas toujours les droits d'auteurs aux musiciens concernés.

Si cette analyse est globalement opérante, quelques archives consultées indiquent que la valorisation d'objets étatsuniens ne repose pas toujours sur la conception de leur contre-américanité. Par exemple, revenant d'un voyage aux Etats-Unis effectué en 1959, Jacques Demêtre et Marcel Chauvard écrivent dans *Jazz Hot* : « *Partir en Amérique !... Ces mots, chargés d'une signification quasi-magique pour les amateurs de jazz et de blues, représentent, en général, une sorte de rêve presque irréalisable !*[241] » Si bien entendu, leur passage à Brooklyn leur fournit l'occasion d'un éloge de l' « *hospitalité* » et de la « *chaleur humaine* » des Noirs, ou encore d'une critique de la ségrégation, leur description de la modernité du pays et la fascination qui en ressort semblent plus générales. Un exemple similaire peut être présenté. Si, dans l'article mentionné plus haut, le journaliste de *Music-Hall* dévalorise le succès de Brenda Lee en défendant l'idée qu'un succès aux Etats-Unis n'a

---

[237] Au-delà de la « culture noire », cette idée d'un antiaméricanisme qui se déploie à partir de la valorisation d'objets étatsuniens a déjà été présentée par Philippe Roger au sujet de Jean-Paul Sartre : « *N'est déclarée recevable, en Amérique, que la non-Amérique ou mieux, d'un néologisme maccarthyste dont le succès en France est foudroyant : l'Amérique un-American […] l'adoption de la "contre-culture" américaine en vertu du principe : les ennemis de mes ennemis sont mes amis.* » Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.567-571.
[238] Tournès (Ludovic), « La réinterprétation du jazz », art.cit, p.77.
[239] *Ibid*, p.78.
[240] Cela étant, on peut rappeler que des musiciens noirs peuvent être également dévalorisés lorsque les critiques français considèrent qu'ils cèdent aux exigences commerciales de l'industrie musicale, et qu'ils s'éloignent à ce titre d'une « culture noire ».
[241] Demêtre (Jacques) et Chauvard (Marcel), « Voyage au pays du blues », *Jazz Hot*, n°149, décembre 1959, p.22.

qu'une valeur commerciale, son propos témoigne néanmoins d'une certaine fascination pour les *stars* étatsuniennes : « *On compare généralement la gloire des vedettes de la chanson américaine au passage des météores : éclatante, soudaine et passagère […] puis soudain l'Amérique tout entière, semblable à une gigantesque caméra de cinéma […]*[242] » Enfin, comme l'a souligné Philippe Birgy, une chanson étatsunienne (ou d'origine étatsunienne) peut plaire à un public hostile à ce qu'il considère comme une « américanisation » de la culture française[243].

Le paradoxe d'une fascination ressentie par des commentateurs dont les propos témoignent pourtant d'un antiaméricanisme semble se retrouver, d'une façon tout à fait différente, dans les résultats ambivalents de travaux portant sur la question de la diffusion de l'antiaméricanisme des intellectuels et des professionnels de la politique à l'ensemble de la population française. Pour Philippe Roger et Marie Scot, l'antiaméricanisme des élites s'est largement diffusé. Pour le démontrer, Roger mobilise une enquête d'opinion réalisée à partir de la question : « Quel peuple ressemble le moins aux Français ?[244] » Scot s'appuie sur un sondage qui indique que 60% des Français considèrent que les Etats-Unis sont entrés trop tard dans la guerre et attribuent l'essentiel de la victoire aux soviétiques ; on y apprend également qu'un tiers seulement des Français est favorable au Plan Marshall[245]. D'autres chercheurs mettent plutôt en avant l'américanophilie de la population française. Par exemple, pour Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, « *ce qui prédominait était de la sympathie, de la curiosité, sans oublier une certaine admiration, parfois sans réserve, tout comme la force d'attraction qu'exerçait justement le made in America auprès de nombreux jeunes gens dans les années 1950*[246] ». De même, à travers l'analyse de plusieurs sondages, Jean-Baptiste Duroselle montre que les Etats-Unis bénéficient largement d'une image positive, y compris au sein de l'électorat communiste ; il ajoute : « D*epuis 1950 environ, presque tous les sondages qui tentent de déterminer l'ordre de préférence des Français pour les nations étrangères placent les Etats-Unis en tête*[247]. » Enfin, Michel Winock souligne que l*'American Way of Life* fascine[248].

[242] Schwab (Claude), « Brenda Lee », *Music-Hall*, art.cit.
[243] Birgy (Philippe), « "Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer" », art.cit, p.161.
[244] Roger (Philippe *L'ennemi américain*, *op.cit*, p.577-578.
[245] Scot (Marie), « L'antiaméricanisme dans la vie intellectuelle française », *op.cit*, p.384.
[246] Goetschel (Pascale) et Loyer (Emmanuelle), *Histoire culturelle de la France : de le Belle époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2010.
[247] Duroselle (Jean-Baptiste), *La France et les Etats-Unis*, *op.cit*, p.195 et p.265.
[248] Winock (Michel), « La guerre froide », *op.cit*, p.97.

Sans détailler l'ensemble des biais qui font des sondages d'opinions « *des artefacts dépourvus de sens*[249] », il faut insister ici sur un problème méthodologique qui permet d'expliquer les résultats contraires susmentionnés. En distribuant sur un axe « pour ou contre » les réponses apportées à des questions très variées, il est non seulement présupposé que ces réponses constituent toutes une prise de position pro ou anti américaine, mais également qu'une réponse engage l'enquêté dans une prise de position cohérente, de telle façon qu'on suppose qu'il aurait apporté une réponse homologue si on lui avait posé une autre question. Cela est particulièrement visible dans le travail de Scot qui, en raison des oppositions qu'elle pose, n'envisage pas la possibilité d'une combinaison entre américanophilie et antiaméricanisme pour un même individu :

> Pour un lecteur d'André Siegfried [un universitaire connu pour son antiaméricanisme], combien de consommateurs de romans et de films américains ? Qui l'emporte de l'américanophilie de Paris Match ou de l'américanophobie de la presse communiste ? Que penser des sondages d'opinion qui mesurent l'ampleur du désamour français lorsque les statistiques économiques disent l'engouement des consommateurs pour les produits américains, du jazz au rock, de la BD au roman noir, du western aux comédies hollywoodiennes, des cigarettes blondes au chewing-gum et au coca, du bas nylon au jeans ?[250]

Le lecteur d'André Siegfried ne peut-il pas être également un consommateur de romans ou de films étatsuniens ? Marie-France Toinet a déjà souligné qu'une prise de position antiaméricaine n'empêche pas nécessairement une certaine américanophilie :

> Cette attitude ambivalente est à l'origine d'oscillations récurrentes entre frustration et admiration, ressentiment et fascination, qui rendent très difficile la définition de structures permanentes pour identifier qui aime et qui hait les États-Unis, quand et pourquoi. Peut-être pourrait-on saisir cette imprévisibilité et cette volatilité françaises en réalisant que le grand clivage entre pro-américain et anti-américain est à l'intérieur de chaque Français. Comme l'ont écrit Denis Lacorne et Jacques Rupnik : "On peut haïr Reagan tout en étant amoureux du jazz américain ; on peut être en désaccord avec l'invasion de la Grenade et porter des blue jeans". De tels sentiments contradictoires coexistent chez chaque individu et peuvent à tout moment diviser son jugement, sans parler du fait que ces sentiments changent avec le temps, selon l'évolution des circonstances[251].

---

[249] Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, « L'opinion publique n'existe pas », p. ?.

[250] Scot (Marie), « L'antiaméricanisme dans la vie intellectuelle française », *op.cit*, p.385.

[251] « *This ambivalent attitude is the source of recurring swings between frustration and admiration, resentment and fascination, which make it very difficult to define permanent structures in pinpointing who loves and who hates the United States and when and why. Perhaps one could get a hold on this French unpredictability and volatility by realizing that the great divide between pro-American and anti-American is inside each and every Frenchman. As Denis Lacorne and Jacques Rupnik have written, "One can hate Reagan while being in love with American jazz; one can disagree with the Grenada invasion and wear blue jeans." Such contradictory feelings coexist within each individual and may at any moment divide his or her judgment-not to mention the fact that these feelings change over time, according to changing circumstances.* » Toinet (Marie-France), « French Pique and Piques Françaises », art.cit, p.135.

Cette idée d'une ambivalence entre antiaméricanisme et américanophilie qui se trouverait en chaque individu s'illustre parfaitement dans les propos de Simone de Beauvoir :

> […] Nous pensions à l'Amérique comme au pays où triomphait le plus odieusement l'oppression capitaliste ; nous détestions en elle l'exploitation, le chômage, le racisme, les lynchages. Néanmoins, par-delà le bien et le mal, la vie avait là-bas quelque chose de gigantesque et de déchaîné qui nous fascinait […] Paradoxalement, nous étions attirés par l'Amérique dont nous condamnions le régime, et l'U.R.S.S., où se déroulait une expérience que nous admirions, nous laissait froids[252].

Ce qui est particulièrement intéressant dans ce propos, c'est l'idée que la fascination pour les Etats-Unis se loge « *par-delà le bien et le mal* », c'est-à-dire au-delà d'une prise de position éthique rationnelle, ce qui tend à confirmer l'aphorisme selon lequel « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point ». Dès lors, même si la passion du jazz de critiques français s'explique par la conception d'une contre-américanité, il ne faut pas nécessairement chercher à retrouver toujours un haut de degré de rationalité dans le rapport qu'ils entretiennent à leur « Amérique », sans quoi on risque de tomber dans le piège du biais scholastique.

*

Divers commentateurs (professionnels de l'industrie du disque et du spectacle, professionnels médiatiques) construisent une « américanité » du rock qui ne se réduit pas à sa provenance. En effet, il ne s'agit pas seulement d'identifier une musique qui vient des Etats-Unis mais de l'inscrire au sein d'une histoire et d'une culture étatsunienne, de telle façon que, comme le souligne un journaliste de *Jazz Hot* cité en exergue de chapitre, le rock apparait comme « *vraiment trop américain, trop énorme, comme les crues du Mississipi* ». En revanche, cette identité étatsunienne du rock est fondamentalement plurielle. Par exemple, si un consensus semble se former autour de l'idée que le rock appartient à la grande famille des « musiques noires » et qu'il constitue une forme de jazz ou de r'n'b, il peut aussi bien signifier pour les commentateurs un retour à une « authenticité noire » qu'à une appropriation des « musiques noires » par les Blancs, ce qui l'inscrit *de facto* au sein d'une « culture blanche ». Dans ce second cas qui est, si ce n'est dominant, plus visible médiatiquement parlant, l'identité étatsunienne du rock est façonnée à partir d'éléments caractéristiques d'un antiaméricanisme français. Le rock devient alors une illustration parmi d'autres d'une société ségrégationniste, trop focalisée sur l'argent pour que les produits culturels aient une valeur

[252] De Beauvoir (Simone), *La force de l'âge*, Paris, Editions Gallimard, 1960, p.162-164.

artistique. Cette première identité du rock est alors déterminée par le profil sociologique des commentateurs qui la construisent. Occupant une position moyenne dans leur champ respectif mais empruntant à une culture légitime, ces *tastemakers* – ou si l'on préfère, cette élite culturelle auto-proclamée – associent le rock à un « mauvais goût » typiquement étatsunien, précisément parce que leur distinction entre les « bonnes » et les « mauvaises » productions leur servent (en partie) à différencier l'espace musical français de l'espace musical étatsunien[253].

A contrario du rock étatsunien qui se voit attribuer une identité, certes, plurielle, mais clairement identifiable et plus ou moins délimitée, les premières productions françaises de rock ne sont pas véritablement l'objet d'une définition, sauf lorsqu'il s'agit de mettre en avant leur caractère parodique, ce qui empêche *de facto* les producteurs et les commentateurs d'y voir l'embryon d'un rock français. D'ailleurs, les appellations « rock français », « rock à la française » ou « rock francisé » ne sont pas encore employées[254]. Cette limitation des productions françaises de rock à la parodie ne peut se comprendre sans invoquer là encore l'antiaméricanisme des producteurs et des commentateurs en question qui envisagent les cultures étatsunienne et française comme deux cultures nécessairement antagonistes, et donc, inconciliables.

Cette construction française d'une « américanité » du rock se poursuivra au début des années 60 à travers les discours de jeunes rockers et de médias destinés à la jeunesse. Cela étant, le sens de cette identité sera radicalement différent de celui mis en jeu par des passionnés de jazz dans la seconde moitié des années 50. Par ailleurs, alors que le rock occupera une place importante dans les médias destinés à la jeunesse, les articles de la presse jazz consacrés au rock se feront de plus en plus rares.

[253] Pour rappel, les « musiques noires » jugées « authentiques » ne sont pas concernées par cette différenciation puisqu'elles sont conçues comme une contre-américanité.

[254] La seule occurrence du « rock français » au sein des archives consultées se trouve dans un courrier des lecteurs de *Jazz Magazine*. « Toujours à propos du R'N'R », *Jazz Magazine*, n°26, avril 1957, (Rubrique : « Questions et Réponses »), p.78.

Chap.2 : L' « américanité » en jeu dans les réappropriations juvéniles du rock

> Le rock, il ne faut pas se le dissimuler, est ici pour rester. C'est une mode, bien sûr, mais pas plus éphémère que celle de la valse, du tango ou du swing. Ces rythmes frustes, élémentaires, où l'on retrouve, avec des relents de jazz, des harmonies puisées aux sources du folklore américain, s'adressent à une jeunesse nourrie de westerns, de films de série B ou C. Et leur audience est beaucoup moins limitée que ne l'était à ses débuts celle – nettement plus intellectuelle – des Noirs de la Nouvelle-Orléans[1].
>
> J'aime Gene Vincent, Eddie Cochran, le folklore américain, les chants de cow-boys et leurs "square dances", Hank Williams, Johnny Duncan, Lonnie Donegan, le roi du Skiffle[2]. J'aime aussi le "Rhythm and Blues" : Fats Domino, Little Richard, etc…Mes auteurs préférés sont James Jones, Paul Wellman, E. Marshall. Mes films favoris ? …Les westerns ![3]

En avril 1960, un mois après la sortie de son premier Super 45t[4], Johnny Hallyday se produit à l'émission télévisuelle *L'École des Vedettes*. Son premier disque s'est relativement bien vendu[5] mais c'est la télévision qui, comme pour Presley 4 ans plus tôt, fait décoller sa carrière. Les maisons de disques signent alors plusieurs groupes et chanteurs de rock, révélant ainsi l'existence d'un vivier de jeunes musiciens qui se sont préalablement intéressés au rock étatsunien. Le chapitre propose alors d'étudier la mise en jeu d'une « américanité » par ces jeunes français qui, passionnés du rock étatsunien dans la seconde moitié des années 50, sont produits au début des années 60 en tant que rockers.

Pour rendre compte des réappropriations du rock étatsunien – et d'autres objets d'une culture étatsunienne – par des jeunes français, je mobiliserai le concept de « branchement » de Jean-Loup Amselle, sans néanmoins reprendre les deux usages qu'il en fait. Défini dans un

---

[1] Sarraute (Claude), « Halliday, le rock et les jeunes », *Le Monde*, 23 septembre 1961.
[2] Au sein de cette liste, Lonnie Donegan constitue une sorte d'intrus puisqu'il est le seul musicien mentionné qui n'est pas Etatsunien. Cela étant, son style musical, le skiffle, est considéré par Eddy Mitchell comme une musique étatsunienne.
[3] Auteur non renseigné, « Les Chaussettes Noires », *Disco Revue*, n°5, 2 décembre 1961, p.5.
[4] Le Super 45t ou EP (Extended Play) contient plus de chansons que le *single* (2 titres) mais moins qu'un album. Généralement, l'EP contient 4 titres, deux sur chaque face.
[5] Selon les informations de Daniel Lesueur et Dominic Durand, le disque est n°1 pendant 4 semaines puis reste 17 semaines dans le top 10 et 26 semaines dans le top 100. Selon Francis Girod, le disque de Johnny se vend à 30.000 exemplaires. Lesueur (Daniel) et Durand (Dominic), *InfoDisc*, disponible à l'adresse : http://www.infodisc.fr/Chanson_Meilleure_Place_60.php ; Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, Paris, Julliard, 1966, p.78-79.

premier temps comme « *une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires* », le concept de branchement vise à souligner que tout emprunt à une culture étrangère exprime nécessairement la culture de celui qui emprunte, car « *c'est en se pensant ou en se réfléchissant dans les autres que l'on conforte le mieux sa propre identité*[6] ». En ce sens, les réappropriations d'objets étatsuniens par des jeunes français constituent bien un branchement puisque, comme nous le verrons, les Etats-Unis leur servent, individuellement et collectivement, à se construire une identité de « jeune », en même temps que des médias se servent des Etats-Unis pour caractériser « la jeunesse » française. Mais Amselle fait un second usage de son concept. En travaillant sur le linguiste mandingue Souleymane Kanté qui se réfère aussi bien à la culture européenne qu'à la culture arabe – jouant notamment la première contre la seconde – pour énoncer une identité mandingue[7], Amselle introduit la question d'une intentionnalité. Or, nous verrons que les jeunes musiciens qui empruntent à une culture étatsunienne ne déploient pas une stratégie visant à énoncer leur identité française mais cherchent plutôt à se présenter à travers une identité américanisée. Ainsi, en se branchant sur une culture étatsunienne, ces jeunes expriment nécessairement leur(s) culture(s), mais en quelque sorte malgré eux. Je me servirai donc uniquement du concept de branchement pour m'intéresser à la façon dont ces jeunes remplissent de significations le signifiant « Amérique ».

L'analyse se bornera aux alentours de 1963, c'est-à-dire lorsque les productions destinées à un marché jeune tendent à ne plus être qualifiées de « rock français » mais plutôt de « yéyés ». Par ailleurs, l'arrivée en 1963-1964 sur le marché français des Beatles constitue une rupture dans l'identification française du rock comme musique spécifiquement étatsunienne.

Les *stars* étatsuniennes : les idoles d'une jeunesse[8]

Le contingent des groupes et des chanteurs de rock du début des années 60 est fourni par la cohorte d'enfants nés pendant la guerre, même si quelques musiciens appartiennent à la première vague du *baby-boom*. En effet, les rockers produits entre 1960 et 1963 ont en

[6] Amselle (Jean-Loup), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p.7 et p.9-10.
[7] *Ibid*, « La lettre volée », p.145-176.
[8] J'emploi un article indéfini, non pas uniquement pour reprendre la thèse de Bourdieu selon laquelle « *la "jeunesse" n'est qu'un mot* » mais aussi parce qu'il s'agira essentiellement d'étudier des jeunes des années 50 qui, au début des années 60, enregistreront du rock. Or, nous verrons que leur passion pour le rock et plus globalement leur américanophilie ne sont pas représentatifs des goûts des jeunes. Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, « La "jeunesse" n'est qu'un mot », p.143-154.

moyenne 17 à 20 ans ; ils sont donc nés aux alentours de 1943[9]. Si ces jeunes rockers sont produits au début des années 60, ils se sont donc branchés préalablement sur le rock étatsunien dans la seconde moitié des années 50, lorsqu'ils avaient entre 13 et 16 ans. Le rock et d'autres produits étatsuniens, notamment cinématographiques, ont alors constitué pour ces jeunes une culture à partir de laquelle ils se sont construits, individuellement et collectivement, une identité de jeune.

2.1.1 Rock'n'Western dans le contexte de la Reconstruction

A l'exception de l'âge, il est difficile de rendre compte d'un goût pour le rock étatsunien avec les critères classiques de la sociologie. Tout d'abord, les entretiens que j'ai réalisés avec des acteurs de la musique qui se sont branchés sur le rock étatsunien dans les années 50 montrent qu'ils sont issus de milieux sociaux divers, voire de milieux favorisés plutôt que défavorisés (voir le tableau 3). Bien entendu, cette poignée d'entretiens (11) ne permet pas de statuer définitivement sur la question et il suffit d'évoquer les cas de Johnny Hallyday, Dick Rivers, Danny Boy et Eddy Mitchell[10], issus d'un milieu relativement modeste, ou celui de Sylvie Vartan dont la trajectoire familiale témoigne d'un déclassement[11], pour se demander si le goût pour le rock étatsunien ne relève pas plutôt des classes plus ou moins défavorisées. Ainsi, en l'absence de données suffisantes, l'hypothèse d'un goût pour le rock étatsunien qui serait déterminé par l'origine sociale ne peut être ni validée ni invalidée, de la même façon que, concernant une période légèrement plus récente, des travaux portant sur les publics jeunes du rock, du jazz et des yéyés au début des années 60 n'ont pu en proposer une analyse en termes d'origine sociale (voir l'encadré 9).

[9] Cette moyenne a été calculée sur la base de 45 musiciens qui ont enregistré au moins un disque entre 1960 et 1963. Les dates de naissance ont été récoltées à partir de biographies, d'autobiographies et d'articles de la presse musicale ou généraliste.

[10] Les biographies de Johnny Hallyday, Dick Rivers et Eddy Mitchell seront présentées au cours de cette partie de chapitre. Les parents de Danny Boy (né Claude Piron en 1936) ont d'abord été poissonniers et ont employé leur fils lors de ses 15 ans. Par la suite, ils ont acheté un restaurant à Cassis dans lequel Danny Boy a travaillé comme hôtelier. Auteur non renseigné, « Marchand de poissons le poulain d'Henri Genès a été formé à coups de pied dans le derrière ! », *Music-Hall*, n°47, janvier 1959, p.31 ; Cartier (Jacqueline), « Jacqueline Cartier vous révèle la jeune chanson », *Music-Hall*, n°51, mai 1959, p.37.

[11] Née en 1944 en Bulgarie, Sylvie Vartan est la fille d'un attaché de presse à l'ambassade de France en Bulgarie qui devient comptable pour un tripier des Halles lorsque la famille émigre en France au début des années 50. Beaucarnot (Jean-Louis) et Dumoulin (Frédéric), *Dictionnaire étonnant des célébrités*, Paris, First éditions, 2015.

Tableau 3 : Origine sociale des enquêtés qui découvrent le rock étatsunien dans la seconde moitié des années 50

	Date de naissance	Profession du père	Profession de la mère
Christian Herrgott	1944	Chef de gare	Directrice d'école
Dominique Lamblin	1945	Directeur financier chez SIMCA (firme automobile) et colonel de réserve	Femme au foyer
Frank Lipsik	1943	Importateur d'objets d'art d'Extrême-Orient	Femme au foyer
Georges Blumenfeld	1945	Propriétaire d'une entreprise de locations de voitures de luxe	Propriétaire d'un magasin de couture Avenue de l'Opéra
Gérard Bousquet	1943	Compositeur	Costumière
Jacky Berroyer	1946	Maçon	Femme au foyer
Jean-Bernard Hebey	1945	Comédien	Costumière pour l'Olympia, le Lido et le Moulin Rouge.
Luis Rego	1944 (à Lisbonne)	Ouvrier/policier	Femme au foyer
Marc Zermati	1945 (à Alger)	Enseignant-chercheur à la faculté de médecine d'Alger	Mannequin
Moustique (Michel Grégoire)	1942	Opérateur de cinéma (Beau-père)	Vernisseuse de guitares/propriétaire d'un atelier de lutherie dans le 12e arrondissement.
Michel Poulain	1944	Ingénieur/n°2 de Veritas (entreprise de contrôle automobile et aéronautique)	Femme au foyer

Encadré 9 : Origine sociale des publics jeunes du rock, du jazz et des yéyés au début des années 60

Pour l'historienne Florence Tamagne, il reste encore à valider une idée répandue selon laquelle le public jeune du rock au début des années 60 proviendrait essentiellement des classes populaires, alors que celui du jazz serait constitué d'étudiants et que celui des yéyés serait issu de la petite-bourgeoisie[12]. Si l'historien Ludovic Tournès admet l'hypothèse que le public des yéyés puisse provenir de milieux plus modestes que celui du jazz, il souligne en revanche que la différence entre un public jazz et un public rock (ou yéyés) tient surtout à des « *strates micro-générationnelles* », le second public étant en moyenne plus jeune de 2 à 6 ans que le premier[13]. Ce léger écart d'âge pourrait alors expliquer que le public jeune du jazz soit plus fréquemment associé aux étudiants, sans pour autant supposer qu'il provienne nécessairement d'un milieu plus favorisé. D'autre part, si un public rock se différencie d'un public jazz par son origine sociale, *quid* des lecteurs de la presse musicale (*Disco Revue*, *Salut les Copains*) qui affichent aussi bien un goût pour le rock que pour le jazz[14] ? D'ailleurs, Jean-Claude Berthon qui a fondé en 1961 (à 19 ans) *Disco Revue* est présenté dans le premier numéro comme un fan de rock et de jazz[15]. S'il n'est donc pas évident d'analyser les publics

[12] Tamagne (Florence), « Le "blouson noir", codes vestimentaires, subcultures rock et sociabilités adolescentes dans la France des années 1950 et 1960 », in Parésys (Isabelle), dir., *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-Age à nos jours*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.99-114.
[13] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p.338.
[14] A titre d'exemple : « Jean-Claude répond à vos lettres… », *Disco Revue*, n°2, 12 octobre 1961 ; « Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°9, avril 1962 ; « Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue,* hors-série (n°11 et 12), août/septembre/octobre 1962, p.6 ; Ténot (Frank), « Êtes-vous jazz ou pas jazz », *Salut les Copains*, n°8, mars 1963, p.50-55 ; « Les deux à la fois », *Salut les Copains*, n°9, avril 1963, (Rubrique : « Cher Daniel… »), p.13.
[15] *Disco Revue*, n°1, 28 septembre 1961, p.2.

jeunes de la musique au prisme de leur origine sociale, on peut au moins souligner que la médiatisation de ces publics participe à visibiliser certaines origines sociales au détriment d'autres. Par exemple, sorti en 1958, le film *Les Tricheurs* qui rencontre un succès commercial (presque 5 millions d'entrées[16]) met en scène une jeunesse dorée estudiantine sur une bande-sonore jazzistique. A l'inverse, les articles de la presse généraliste consacrés à la délinquance juvénile et plus particulièrement aux « blouson noir »[17] ont contribué à rendre plus visible le goût pour le rock d'une jeunesse issue des classes populaires.

Au regard de l'importante proportion d'hommes parmi les rockers produits entre 1960 et 1963 – notons néanmoins que la visibilité médiatique de Sylvie Vartan, Sheila et Petula Clark est, si ce n'est autant, presque aussi importante que celle de Johnny Hallyday et d'Eddy Mitchell, et supérieure à celle de nombreux autres musiciens[18] –, on peut se demander si le branchement sur le rock étatsunien dans les années 50 ne concerne pas essentiellement une jeunesse masculine. Là encore, en l'absence de données suffisantes, la question ne peut être tranchée. En revanche, il faut rester vigilent quant à l'idée répandue selon laquelle le public jeune du rock serait essentiellement une population masculine car, comme le souligne la sociologue Dominique Pasquier, la consommation masculine de la musique tend à être plus visible qu'une consommation féminine[19]. En effet, alors que la première se réalise plus facilement dans l'espace public – par exemple, avec la fréquentation des concerts –, la seconde s'effectue plutôt dans le foyer familial, notamment en raison d'une contrainte parentale plus forte exercée sur les filles. De même, si les lecteurs de la presse musicale (*Disco Revue*, *Salut les Copains*) semblent être majoritairement des jeunes hommes, la rubrique des courriers ne constitue pas un indicateur fiable dans la mesure où l'envoie d'une lettre à un magazine peut relever d'une pratique genrée. Notons néanmoins qu'en 1964 et 1965, deux lectrices écrivent à *Disco Revue* justement pour s'opposer à Jean-Claude Berthon (fondateur du magazine) qui considère que le rock plaît davantage aux garçons puisqu'il reçoit peu de courriers de lectrices[20].

Bien qu'elle ne constitue pas un facteur nécessaire, la proximité avec des soldats étatsuniens a pu jouer un rôle dans le branchement de jeunes sur le rock. Par exemple, né en 1948 d'un père ouvrier et d'une mère au foyer, Gérard Depardieu découvre la musique de Bill

[16] « Les tricheurs-Jean Paul Belmondo Box Office 1958 », *Boxoffice Story*, 2014, disponible à l'adresse : http://www.boxofficestory.com/les-tricheurs-jean-paul-belmondo-box-office-1958-a112785058

[17] Je détaillerai ce point plus loin.

[18] Rétrospectivement, il peut paraître surprenant de trouver les noms de Sheila et Petula Clark au sein d'un propos qui concernent des rockers. Mais comme nous allons le voir, ces chanteuses sont alors associées au rock dans la presse musicale. De plus, il faut préciser que si Petula Clark est britannique, elle est considérée comme une chanteuse franco-britannique parce qu'elle est également produite en France.

[19] Pasquier (Dominique), *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Les Editions Autrement, 2005, p.65.

[20] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°4, 8 décembre 1964, p.4 ; « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.2.

Haley en fréquentant la base étatsunienne de Châteauroux. Né en 1946 d'un père maçon et d'une mère au foyer, le journaliste Jacky Berroyer découvre le rock à une fête foraine de Reims où sont diffusés des disques étatsuniens récupérés à la base étatsunienne de Laon[21]. Né Hervé Forneri en 1946, de parents bouchers, Dick Rivers trouve des disques de rock chez un disquaire niçois qui s'approvisionne à la base étatsunienne de Villefranche-sur-Mer[22].

Concernant les jeunes parisiens, la connexion avec le rock étatsunien a pu s'établir au Golf Drouot. Né en 1928 à Paris, Henri Leproux découvre le rock étatsunien en travaillant comme serveur dans un restaurant de la base de l'OTAN de Rocquencourt (Yvelines)[23]. Il est engagé en 1955 comme *barman* au Café d'Angleterre, plus précisément à l'étage où se trouve un golf miniature. Leproux assure par la suite la gérance du golf et le transforme en discothèque pour les jeunes. Dès 1956, des disques étasuniens de rock sont diffusés au Golf. La bande dite de la Trinité (Johnny Hallyday, Eddy Mitchell, Jacques Dutronc, Long Chris) qui fournira une partie du contingent du rock français au début des années 60 fréquente alors le Golf à la fin des années 50.

Le cinéma est un vecteur important de la diffusion du rock étatsunien auprès des jeunes, notamment parce que la fréquentation du cinéma est une pratique fortement juvénile[24]. Sur les 11 enquêtés qui se branchent sur le rock dans les années 50, 6 mentionnent des films étatsuniens qui comportent du rock, notamment *Graine de violence* (*Blackboard Jungle*) – on peut entendre au générique Rock Around the Clock de Bill Haley – qui sort dans les salles françaises en 1955 (environ 1.700.000 entrées) et deux films où Elvis Presley tient le rôle principal, *Amour frénétique* (*Loving you*) qui sort en 1957 (environ 25.000 entrées) et *Le cavalier du crépuscule* (*Love me tender*) qui sort en 1958 (environ 14.000 entrées)[25]. Dans son autobiographie, Dick Rivers mentionne également *Amour Frénétique* et *Le cavalier du crépuscule*, mais aussi *Rock and Roll* (*Rock Around the Clock*), sorti en 1956, (environ 500.000 entrées), et *La Blonde et moi* (*The girl can't help it*), sorti en 1957 (environ 180.000 entrées)[26]. Né en 1945 à Tunis, Vic Laurens – membre des Vautours, produit à partir de 1961 –, évoque aussi *Rock and Roll*[27]. Quant à Johnny Hallyday, c'est en voyant Elvis Presley dans

[21] Entretien avec Jacky Berroyer, 27 septembre 2016.
[22] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, Paris, Editions Carrère, Michel Lafon, 1987, p.14-25.
[23] Le passage qui suit a été réalisé à partir de Deniau (Christophe), *Le rock à l'endroit. Une histoire des lieux du rock en France*, Marseille, Éditions Le mot et le reste, 2013, p.21-22 ; Mercier (Jacques), *Le Golf Drouot*, 2000, disponible à l'adresse : http://www.golfdrouot.fr/
[24] En effet, au milieu des années 50, 43% du public qui fréquente les cinémas est âgé de 15 à 24 ans. Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007, p.70.
[25] Les nombres d'entrées sont tirés de *Box Office Story*, disponible à l'adresse : http://www.boxofficestory.com/
[26] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc.*, *op.cit*, p.16-18 et p.91.
[27] Vincent (Eric), « Vic Laurens. Une aventure tranquille », *Salut les Copains*, n°13, août 1963, p.18 + p.82-84.

Amour frénétique qu'il décide de devenir rocker[28]. Enfin, né en 1945 de parents commerçants, le chanteur Billy Bridge découvre Elvis Presley dans *Bagarres au King Créole* (*King Creole*) qui sort en 1960 (environ 580.000 entrées)[29].

Des jeunes se branchent également sur le rock étatsunien avec les disques, écoutés individuellement mais aussi collectivement – l'écoute collective a souvent été évoquée dans mes entretiens, quelle que soit la période où l'enquêté se branche sur le rock –, d'autant plus pour les enfants scolarisés issus des classes populaires puisque, ne disposant ni d'un salaire ni d'argent de poche suffisant, ils ne peuvent acquérir un tourne-disque et sont donc amenés à écouter de la musique chez leurs amis ou dans les cafés où se trouve un juke-box. C'est par exemple le cas de Dick Rivers qui écoute chez un ami les 45t qu'il a achetés[30]. En fait, en 1961, seulement 27% des 16-24 ans possèdent un tourne-disque[31].

Contrairement au cinéma et aux disques, la radio ne semble pas avoir constitué un vecteur important de la diffusion du rock étatsunien, probablement parce que ce dernier y était absent – ce qui permettrait d'expliquer par ailleurs l'important succès que rencontrera au début des années 60 l'émission Salut Les Copains. Il faut également souligner que le transistor, présenté dans plusieurs travaux comme un des facteurs technologiques qui a favorisé l'émergence d'une culture jeune[32] – en ceci qu'il offrait la possibilité aux adolescents d'avoir une écoute autonome et non soumise aux décisions parentales –, n'est pas encore répandu à la fin des années 50. En 1958, 260.000 foyers en possèdent[33]. Or, cette même année, les jeunes de 10 à 24 ans sont plus de 9 millions[34]. En admettant que seule cette tranche d'âge est consommatrice de transistors, moins de 3% en possèderaient. Toujours en 1958, la vente de transistors représente seulement 11% des ventes de postes radios[35]. Ainsi, l'importance du transistor dans la diffusion du rock étatsunien, et plus généralement, dans l'émergence d'une culture jeune, doit être relativisée pour la fin des années 50.

---

[28] « Johnny Hallyday ("Born Rocker Tour") : interview par Philippe Manœuvre (juin 2013.24mm) », disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=jCafZE8ZvCQ

[29] Auteur non renseigné, « Quatre chanteurs au départ », *Salut les Copains*, n°2, septembre 1962, p.20-21.

[30] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc.*, *op.cit*, p.15.

[31] Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Fayard, 2012, p.67-68.

[32] À titre d'exemple : Brochand (Christian), *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Tome 2, 1944-1974*, Paris, La Documentation française, 1994, p.368-369 ; Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.254 ; Guibert (Gérôme) et Le Guern (Philippe), « Faire l'histoire des musiques amplifiées en France », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.35-36 ; Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois, op.cit,* p.67-68.

[33] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p.146.

[34] 3.525.050 millions pour la tranche 10-14 ans, 2.654.844 pour la tranche 15-19 ans et 2.997.821 millions pour la tranche des 20-24 ans. *PopulationPyramid.net*, disponible à l'adresse : https://www.populationpyramid.net/fr/france/1958/

[35] Fesneau (Elvina), « Éléments pour une histoire du public des postes à transistors en France », *Le Temps des médias*, n°3, 2004, p.120.

Le branchement de certains jeunes sur le rock étatsunien s'inscrit dans une américanophilie plus globale qui concerne aussi et surtout le cinéma, et plus particulièrement les *westerns*. C'est par exemple le cas d'Eddy Mitchell et de Sylvie Vartan[36]. De plus, lors d'un de ses premiers spectacles donné à la fin des années 50 quand il n'est pas encore produit, Eddy Mitchell s'habille en *cow-boy*[37]. De même, avant d'être produit, Johnny Hallyday interprète dans la rue des chansons « *d'inspiration cow-boy*[38] ». Par ailleurs, Hallyday découvre *Amour Frénétique* – le film dans lequel joue Elvis Presley – par erreur, puisqu'il s'attendait à un *western*[39]. Quant à Dick Rivers, il confie dans son autobiographie avoir joué au *cow-boy* avec l'un de ses camarades en s'imaginant dans un *saloon* en train de siroter du whisky « *comme John Wayne*[40] ». Cet intérêt des futurs rockers français pour les *westerns* se retrouve dans mes entretiens puisque, parmi les 11 enquêtés qui se sont branchés sur le rock étatsunien dans les années 50, 7 en ont parlé.

Outre les *westerns*, trois films étatsuniens rencontrent un succès auprès de jeunes français qui découvrent ainsi James Dean et Marlon Brando : *À l'Est d'Éden* (*East of Eden*) sorti en France en 1955 (environ 1.700.000 entrées), *La fureur de vivre* (*Rebel Without a Cause*) sorti en 1956 (environ 4.450.000 entrées) et *L'équipée sauvage* (*The Wild One*) sorti en 1958 (plus d'un million d'entrées). Un fan-club dédié à James Dean est créé à Paris ; il réunit alors un peu plus de 450 membres[41]. En 1957, *Paris Match* titre d'ailleurs : « La crise James Dean atteint Paris[42] ». Dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1965 au sein de laquelle il revient sur sa passion pour des objets étatsuniens, Johnny Hallyday mentionne surtout l'acteur :

> J'avais des démangeaisons. Elles venaient de loin, d'outre-Atlantique, où un jeune garçon merveilleux, mort depuis deux années, revivait dans l'esprit des jeunes avec la même passion démesurée qui avait été la marque de sa courte vie, James Dean, dont le mythe débarquait en France par le canal du cinéma et des grands magazines, devenait mon premier grand copain, mon idole[43].

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent avec les travaux de Marie-France Toinet, Denis Lacorne et Jacques Rupnik, la consommation d'objets étatsuniens n'est pas

---

[36] Deniau (Christophe), *Le rock à l'endroit, op.cit*, p.16 ; Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Sylvie Vartan », *Salut les Copains*, n°36, juillet 1965, p.30.
[37] Auteur non renseigné, « Tournez cette page et apprenez tout sur les 13 grands », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.50.
[38] Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Johnny Hallyday », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.105.
[39] « Johnny Hallyday ("Born Rocker Tour") : interview par Philippe Manœuvre (juin 2013.24mm) », disponible à l'adresse : https://www.y outube.com/watch?v=jCafZE8ZvCQ
[40] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc.*, *op.cit*, p.175.
[41] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?*, *op.cit*, p.45.
[42] Collin (Robert), « La crise James Dean atteint Paris », *Paris Match*, n°416, 30 mars 1957, p.12-17.
[43] Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Johnny Hallyday », *Salut les Copains*, n°39, art.cit.

incompatible avec une prise de position antiaméricaine. Mais ici, la consommation juvénile du rock et du cinéma étatsuniens engage une véritable américanophilie[44], c'est-à-dire une adhésion à la société étatsunienne, du moins telle qu'elle est perçue. Cela est particulièrement visible dans l'autobiographie de Dick Rivers qui, pour rappel, passe son enfance à Nice, à quelques kilomètres d'une base étatsunienne :

> La publicité du coca était très attirante, elle représentait une jolie fille. Et comme c'était américain j'avais voulu y goûter […] Les Américains étaient très gentils avec les enfants et ils savaient nous faire rêver en allant jusqu'à nous déposer devant l'école en voiture… des américaines bien sûr. Plus tard, ils nous donneraient des "Lucky Strike" qu'on fumerait en cachette. Dans leurs bars on entendait leur musique. Sur leur radio, leur musique était encore là, tellement différente de celle qu'écoutaient les parents. L'Amérique pour moi c'était le paradis : en plus du cinéma américain, de la musique américaine, il y avait les voitures américaines […] Pour moi, la liberté, la réussite c'était ça, regarder le monde au volant d'une énorme bagnole. Et je ne comprenais vraiment pas pourquoi, mon père n'avait qu'une Dina Panhard. Je ne comprenais pas non plus pourquoi il ne portait pas des jeans pour aller travailler. Bref, pourquoi est-ce que je n'appartenais pas à cette nation de rêve[45].

Rêvant à « *cette nation de rêve* », d'autant plus appréciée qu'elle est confrontée à une réalité française dépréciée, Dick Rivers aurait tenté avec Jack Regard – Né Gérard Jacquemus en 1943, le bassiste du groupe – de rejoindre clandestinement les Etats-Unis à partir de Marseille, en vain[46]. Si la véracité de l'anecdote n'est pas établie[47], un lycéen a effectivement embarqué clandestinement pour les Etats-Unis en 1958[48].

La consommation juvénile d'objets étatsuniens ne s'accompagne donc pas d'une critique antiaméricaine. Mais l' « Amérique » sert toujours à un discours en miroir sur la France, à la différence qu'ici, la valorisation de la culture étatsunienne vaut pour une dépréciation de la culture française[49]. Cette articulation ne peut se comprendre sans revenir sur l'expérience vécue des jeunes nés pendant la guerre, qui grandissent donc dans le contexte de la Reconstruction.

---

[44] Comme le souligne le politologue Vincent Martigny, « *le public qui produit des représentations négatives de la culture américaine et celui qui consomme des productions américaines n'est le même qu'à la marge* » et concerne essentiellement les élites. Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français. Récit national et usages politiques de la culture en France (1981-1995)*, Thèse de doctorat en science politique sous la direction d'Astrid von Busekist, IEP de Paris, 2012, p.460.

[45] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc., op.cit*, p.24-25.

[46] Auteur non renseigné, « L'histoire de quatre Chats pas si sauvages que ça », *Disco Revue*, n°6, janvier 1962, p.21-23 ; Mouly (Raymond), « Dick Rivers : un gars du sud qui ne perd pas le nord », *Salut les Copains*, n°12, juillet 1963, p.82-59 + p.114.

[47] Dans son autobiographie, Rivers ne l'évoque pas. Il est possible que l'histoire ait été inventée puisque, comme nous le verrons plus loin, les médias et l'industrie musicale ont tendance à mettre en scène l'américanophilie des rockers français, quitte à modifier des éléments de leur biographie.

[48] Vance (Vick), Descamps (Michel) et Menant (Georges), « Philippe le clandestin de l'Atlantique », *Paris Match*, n°461, 8 février 1958, p.22-27.

[49] Au chapitre précédent, il était au contraire question de *tastemakers* qui déprécient la culture étatsunienne pour valoriser la culture française.

Les premières politiques économiques visant à reconstruire la France concernent essentiellement la productivité et la modernisation des infrastructures[50]. 2/3 des investissements ont été alloués aux industries de base et à la production de biens d'équipement. L'agriculture et le logement ont été relativement délaissés par le Plan Monnet (13% des investissements alloués au logement, 8% à l'agriculture). En 1952, certains produits de première nécessité (sucre raffiné, pomme de terre, textile d'habillement, etc.) manquent encore, leur indice de productivité étant toujours inférieur à celui de 1938. Il en est de même pour le pouvoir d'achat. Ce n'est qu'à partir des années 1953-1954 que la production des biens de consommation augmente, stimulée par la hausse des salaires et la stabilité des prix. Pourtant, le paysage matériel des foyers témoigne encore d'une certaine précarité. En 1954, 6.7% des foyers ont un réfrigérateur, 8.4% des machines à laver, 59% l'eau froide courante, 17.5% une salle de bain ou douche, 28% des W.C à l'intérieur du logement et 1% une télévision. Les foyers sont en revanche bien équipés en radio (71.7 %). À partir de 1955, les dépenses des foyers commencent à se diversifier, notamment vers les pratiques culturelles et les loisirs.

Ainsi, comme le souligne l'historien Jean-François Sirinelli, jusqu'au milieu des années 50, les Français n'ont pu goûter que « *les fruits verts*[51] » de la croissance économique, et la cohorte d'enfants nés pendant la guerre « *ne baigna pas d'emblée dans le liquide amniotique de l'abondance*[52] ». Or, dans un contexte encore marqué par la pénurie, des jeunes découvrent des objets étatsuniens qui véhiculent l'image d'une société matériellement aisée. La *Fureur de vivre* met par exemple en scène des *teenagers* issus des classes moyennes qui ont accès à des biens de consommation (alcool, lait, cigarettes, voitures, vêtements) et qui vivent dans un certain confort domestique (frigo, grande maison avec garage, télévision, téléphone). Si les jeunes de *L'Équipée Sauvage* peuvent être moins facilement situés socialement, le film montre également une consommation juvénile (*juke-box*, bières, motos, cigarettes, blousons de cuir). Ces films offrent alors aux jeunes français les images d'un *way of life* qui leur est encore inconnu ou qu'ils commencent à peine à découvrir. Même si Eddie Barclay est âgé de 35 à 38 ans à la fin des années 50, la façon dont il rend compte du contexte de l'après-guerre permet de mieux comprendre la fascination de jeunes français pour des objets étatsuniens. Dans son autobiographie, il met alors en parallèle son goût pour les objets colorés – il

[50] Le passage qui suit a été réalisé à partir de Rioux (Jean-Pierre), *La France de la Quatrième République. Tome1 : l'Ardeur et la nécessité, 1944-1952*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p.246 et p.250-251 ; Courtier (Paul), *La Quatrième République*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p.49-52 et p.88.

[51] Sirinelli (Jean-François), « 1965. L'aube des Vingt Décisives », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome1*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.128.

[52] Sirinelli (Jean-François), « Le coup de jeune des sixties », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France, op.cit*, p.120.

mentionne la Cadillac rose d'Elvis Presley – et un paysage français caractérisé par « *la grisaille* » :

> Et puis… à la fin de la guerre, les hommes et les femmes que l'on voyait passer dans les rues offraient une image assez triste. Ce qui est normal, nous sortions de cinq ans de privations, l'élégance n'était pas à l'ordre du jour, la stupeur, le soulagement, l'horreur aussi… l'emportaient de très loin sur les soucis vestimentaires. L'élégance, eh bien, elle viendrait plus tard... La foule qui se pressait dans les rues avait l'air d'être en uniforme […] Inconsciemment, j'ai sans doute voulu échapper à cette tristesse. Porter des couleurs vives et gaies, rehausser les gris par les bleuets, donner dans la fantaisie, une fantaisie qui irait à merveille avec la musique[53].

L'opposition qu'opère Barclay entre couleur et grisaille est intéressante en ceci qu'elle pourrait s'appliquer métaphoriquement au rapport que des jeunes français entretiennent à des objets étatsuniens. Alors qu'ils rêvent à une « Amérique » en couleur, ces jeunes vivent leur propre expérience en noir et blanc[54], ou plutôt, comme l'a souligné l'écrivain Henri Perruchot qui commente en 1958 deux enquêtes sur la jeunesse, ils se représentent la France comme « *un pays vieux, fatigué*[55] ».

Si, en se branchant sur des objets étatsuniens, des jeunes français les chargent d'une signification relative au contexte de leur réappropriation, on ne peut pas faire pour autant l'économie du contexte de production de ces objets qui ne sont pas des purs signifiants, c'est-à-dire des objets purement formels, vides de sens. Il ne s'agit pas d'aller à l'encontre de l'idée que « *les textes circulent sans leur contexte* » mais plutôt de souligner que la formule de Bourdieu ne rend pas compte avec exactitude de l'analyse qu'il fait de la circulation internationale des idées puisqu'il n'évacue pas complétement le champ de production : « *Ainsi, le sens et la fonction d'une œuvre étrangère sont déterminés au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine*[56]. » Autrement dit, il est plus juste de considérer que les textes ne circulent pas complétement avec leur contexte, et donc, que l'analyse de leur circulation ne doit pas faire totalement l'impasse sur le contexte de leur production. Or, pour reprendre l'exemple des trois films susmentionnés (*À l'Est d'Éden*, *La Fureur de vivre* et *L'Équipée sauvage*), il est important de rappeler qu'ils mettent effectivement en scène une jeunesse qui a accès à la consommation. De plus, comme le souligne Sirinelli, si le *teenager* promu par le cinéma étatsunien est un artefact, il n'en reflète pas moins une certaine réalité

---

[53] Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, Paris, Editions Robert Laffont, 1988, p.22-23.
[54] Concernant la fréquentation juvénile des cinémas, il faut souligner que l'opposition couleur/noir et blanc n'est pas que métaphorique. En effet, de 1956 à 1958 en France, 77% des films étatsuniens (ou co-étatsuniens) qui enregistrent le plus d'entrées sont en couleur contre 49% des films français (ou co-français). Ces pourcentages ont été calculés à partir des meilleurs scores présentés sur le site *box-office Story* :http://www.boxofficestory.com/
[55] Perruchot (Henri), *La France et sa jeunesse*, Paris, Hachette, 1958, p.30.
[56] Bourdieu (Pierre), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, décembre 2002, p.4.

sociologique, à savoir la montée de la classe moyenne aux Etats-Unis et l'accroissement d'une consommation juvénile[57]. Ainsi, si la dimension fantasmatique de la représentation que se font des jeunes français des Etats-Unis est plus qu'évidente, cette dernière n'en repose pas moins sur des écarts socio-économiques objectifs que ces jeunes perçoivent subjectivement en confrontant leur expérience vécue et les images que leur offrent des films étatsuniens promouvant à l'international l'*American Way of Life*. Jean-François Sirinelli a alors doublement raison lorsqu'il écrit que les Etats-Unis constituent pour des jeunes français « *une sorte d'Eldorado*[58] » ; d'abord parce que l'Eldorado est une terre mythique d'Amérique du Sud, censée regorger d'or, que les conquistadors ont cherché en vain ; mais aussi parce que le mythe de l'Eldorado repose sur un élément tangible du réel, à savoir le récit que fait Marco Polo des pagodes aux toits d'or de Birmanie[59].

En mettant l'accent sur les significations intrinsèques d'objets étatsuniens, relatives à leur contexte de production, il faut éviter de tomber dans le travers inverse : des jeunes français ne reçoivent pas telles quelles des significations déjà constituées. Pour reprendre une terminologie bourdieusienne, leur branchement sur des objets étatsuniens témoigne surtout de « *malentendus*[60] ». Il suffit pour s'en convaincre de souligner qu'en inscrivant *À l'Est d'Éden*, *La Fureur de vivre* et *L'Équipée sauvage* au sein d'une culture jeune, ils ne perçoivent pas le regard adulte qui caractérise ces films (voir l'encadré 10).

Encadré 10 : L'enseignement moral des films sur la jeunesse étatsunienne

La Fureur de vivre, À l'Est d'Éden et *L'Équipée sauvage* témoignent d'un regard adulte porté sur la jeunesse, d'abord parce que les réalisateurs sont respectivement âgés de 44, 46 et 48 ans lorsque leur film sort. Ensuite, ces films soulèvent des problèmes qui se poseraient lorsque les jeunes ne sont pas encadrés par leurs parents. Dans *La Fureur de vivre*, les protagonistes ressentent un mal-être. Or, Jim (James Dean) reproche à son père d'être soumis à sa mère qu'il juge trop autoritaire et semble souffrir du manque d'une figure paternelle. Son ami Platon (Sal Mineo) qui est tué par un policier à la fin du film est élevé par sa gouvernante, ses parents n'habitant pas le domicile. Dans *À l'Est d'Éden*, Cal (James Dean) cherche désespérément la reconnaissance de son père qui semble lui préférer son frère jumeau. De plus, leur mère les a abandonnés à la naissance. Dans *L'Équipée sauvage*, l'ancrage familial des jeunes n'est pas renseigné puisque, livrés à eux-mêmes, ils passent leur temps à sillonner les routes sur leur moto. Ils entrent alors en conflit avec des villageois et Johnny (Marlon Brandon), le chef de la bande, se fait capturer et se voit infliger une correction.

D'une certaine façon, le sens inédit que des jeunes français attribuent aux objets étatsuniens sur lesquels ils se branchent se rapproche du mythe barthien, c'est-à-dire « *un*

[57] En 1956, la tranche des 13-19 ans représente un pouvoir d'achat de 7 milliards de dollars. En moyenne, un *teenager* possède 11 dollars par semaine d'argent de poche – pour se donner un ordre d'idée, un transistor coûte alors entre 25 et 50 dollars. Sirinelli (Jean-François), « Le coup de jeune des sixties », *op.cit*, p.140.
[58] Sirinelli (Jean-François), *Les baby-boomers. Une génération. 1945-1969*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p.294-295.
[59] Lavallé (Bernard), *Eldorado d'Amérique, mythes, mirages et réalités*, Paris, Histoire Payot, 2011.
[60] Bourdieu (Pierre), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », art.cit.

système sémiologique second » où un signe déjà constitué devient un signifiant, ce qui entraine un appauvrissement du sens initial, même si ce dernier ne disparait pas complétement[61]. De plus, pour Barthes, la multiplicité de signifiants pour un même signifié constitue un indice du mythe. Or, du Coca-Cola à Elvis Presley, des grosses voitures aux Lucky Strike, des *jeans* aux *stars* du cinéma, c'est bien une modernité étatsunienne qui est signifiée par des jeunes français.

2.1.2 Les *stars* étatsuniennes dans l'identité narrative d'adolescents

La modernité étatsunienne, telle que des jeunes français se la représentent, ne repose pas seulement sur l'image d'une société matériellement aisée qui offre à sa population des biens de consommation divers, elle renvoie également à une culture moderne en ceci qu'elle est une culture pour les jeunes. Là encore, les discours sur les Etats-Unis sont des discours en miroir sur la France. Dans son autobiographie, l'écrivaine Annie Ernaux – née en 1940, de parents ouvriers puis commerçants – oppose par exemple des *stars* étatsuniennes appréciées des jeunes dans les années 50 à des chanteurs français associés aux parents :

> On était avide de jazz et de negro spirituals, de rock'n roll. Tout ce qui se chantait en anglais était nimbé d'une mystérieuse beauté. Dream, love, heart, des mots purs, sans usage pratique, qui donnaient le sentiment d'un au-delà […] Elvis Presley, Bill Haley, Armstrong, les Platters incarnaient la modernité, l'avenir, et c'était pour nous, les jeunes, et nous seuls qu'ils chantaient, laissant derrière les vieux goûts des parents et l'ignorance des péquenots, Le Pays du sourire, André Claveau et Line Renaud[62].

Les *stars* étatsuniennes étant associées à la jeunesse, des jeunes français s'y identifient, ce qui implique alors un comportement mimétique. Comme Elvis Presley, Dick Rivers cherche à porter des rouflaquettes et demande à sa mère de lui acheter au surplus étatsunien de Nice un pantalon noir, toujours à l'image du chanteur[63]. Il fréquente également une bande de « blousons noirs » qui ne s'intéressent pas au rock mais s'habillent comme Marlon Brando, James Dean et Elvis Presley. Dans son autobiographie, son identification à Presley apparait la plus évidente lorsqu'il se rappelle avoir mimé la gestuelle du chanteur devant un miroir :

> Je m'exerçais à chanter en accompagnant mes disques en semi-anglais. Je travaillais les mouvements devant la glace. Tout le jeu de jambes d'Elvis était présent à mon esprit, tous les gestes que je lui avais vus faire dans les films, sa façon de rejeter la tête en arrière, de tourner la hanche, de lever le bras, je voyais mon double dans le miroir le refaire exactement[64].

---

[61] Barthes (Roland), *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p.187-193.
[62] Ernaux (Annie), *Les années*, Paris, Editions Gallimard, 2008, p.63.
[63] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc., op.cit*, p.30-33.
[64] *Ibid*, p.64.

Dans son autobiographie, Johnny Hallyday évoque également une pratique mimétique :

> Quand on est jeune, on bloque sur des répliques et des attitudes. On a un scénario qui vous met les bons mots dans la bouche, moi qui ai toujours peur de dire une connerie, j'aimais cette idée. Je regardais en boucle les films de James Dean et je mimais les gestes. Sa dégaine, sa manière de tirer ses clopes de son paquet souple, sa façon de les allumer, de vous regarder dans les yeux. Je voulais être comme lui, interpréter des personnages. J'avais juste envie de faire le métier que j'aimais. Les autres ont fait de moi ce que je suis […] Je voulais faire Elvis, je voulais faire James Dean, et je suis devenu moi[65].

Les deux dernières phrases de ce propos sont particulièrement intéressantes : en mimant des *stars* étatsuniennes, Johnny Hallyday devient lui-même. Le concept d' « *identité narrative* » de Paul Ricoeur peut alors servir à rendre compte de la fonction que remplit la pratique mimétique de ces jeunes[66]. Pour Ricoeur, l'identité qu'un individu se reconnait correspond à un récit de soi qui emprunte sa structure au récit littéraire :

> […] la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires[67].

Autrement dit, l'individu se construit comme un personnage, et, pour se faire, il puise des modèles de narrativité dans la littérature. Cette identité narrative suppose alors une altérité qui est en quelque sorte abolie, « se reconnaitre à travers » équivalent à « se reconnaitre soi-même »[68]. Si Ricoeur ne l'a pas conçue à cet effet, sa notion est d'autant plus intéressante lorsqu'elle est appliquée aux adolescents dont l'identité personnelle est en construction – comme on le dit communément, l'adolescent « se cherche » –, ce qui peut rendre plus indispensable le recours à une médiation. D'ailleurs, pour le sociologue François de Singly, si l'adolescence correspond à un processus d'individualisation de l'individu, il s'agit, dans le cas de l'entrée dans l'adolescence – il parle d' « *adonaissants* » et de « *pré-adolescence* » –, d'une individualisation particulière puisque le passage du « nous » familial au « je » du sujet se réalise d'abord par l'intermédiaire d'un autre « nous » :

> Or pour parvenir à penser "je", à dire "je", l'individu prend appui sur des ressources qui sont, elles aussi, collectives, qui dérivent d'un autre "nous" que le premier. Dire "je" peut prendre la forme paradoxale d'un dire "nous" provisoire. A l'entrée de l'adolescence, les

[65] Hallyday (Johnny) et Sthers (Amanda), *Dans mes yeux*, Paris, Plon, 2013, p.24.
[66] L'utilisation du concept de Paul Ricœur pour analyser le branchement de jeunes sur les *stars* étatsuniennes a été inspirée par un article de Virginie Milliot qui montre qu'en se branchant sur le hip-hop, des jeunes français se racontent sur les ressorts de l'identité narrative. Milliot (Virginie), « The "French Touch" : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain », *Anthropologie et Sociétés*, n°2, vol.30, 2006, p.177-178.
[67] Ricœur (Paul), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p.138.
[68] *Ibid*, p.146-147.

> jeunes mettent bien autant en avant cet autre "nous" – sur les murs de leurs chambres, par leur mise en scène vestimentaire et corporelle, à travers leurs radios… – qu'un "je" original[69].

Dès lors, on comprend mieux la fonction que peut remplir dans la construction d'une identité adolescente le mimétisme de célébrités : ces dernières offrent alors des modèles alternatifs à celui de la famille et permettent à l'individu de se penser comme sujet à travers elles. D'ailleurs, plusieurs travaux relevant d'une sociologie de la jeunesse ont souligné la place importante qu'occupent les vedettes dans les cultures jeunes[70], même s'ils n'insistent pas toujours sur le rôle qu'elles remplissent dans la construction d'une identité adolescente, notamment parce que ce sujet a longtemps été laissé à la psychologie et/ou parce que l'adolescence n'est pas véritablement différenciée d'une définition sociologique de la jeunesse (voir encadré 11). Or, si la jeunesse peut s'entendre comme une étape transitoire entre l'enfance et l'âge adulte, ou plus précisément comme une période de « *latence sociale, qui tient à la multiplication et à la différenciation des seuils d'entrée dans la vie adulte*[71] », notamment parce qu'avec la démocratisation de l'école et l'allongement de la durée des études, l'entrée dans la vie active est plus tardive, il semble plus intéressant pour le contexte qui nous intéresse ici de mettre l'accent sur la notion d'adolescence plutôt que sur celle de « jeunesse ». En effet, la massification des effectifs scolaires et l'allongement de la durée moyenne des études n'en sont encore qu'à leurs balbutiements dans les années 50. En 1954, seulement 35% des 11-17 ans sont inscrit dans un établissement d'enseignement secondaire (contre 49% en 1962)[72]. En 1956, plus d'un tiers des 14-22 ans ont quitté l'école dès 14 ans et presque deux tiers des moins de 20 ans sont déjà entrés dans la vie active[73]. Nous verrons d'ailleurs que certains des jeunes mobilisés dans ce chapitre (Johnny Hallyday, Eddy Mitchell et Moustique) ont effectivement quitté l'école sans avoir obtenu leur certificat d'étude – diplôme délivré à la fin de l'enseignement primaire – ou juste après son obtention.

---

[69] De Singly (François), *Les Adonaissants*, Paris, Armand Colin, 2006, p15-16.
[70] A titre d'exemple : Eco (Umberto), « La chanson de consommation », *Communications*, n°6, 1965, p.29 ; Dubet (François) et Martuccelli (Danilo), *A l'école. Sociologie de l'expérience scolaire*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p.252 ; Pasquier (Dominique), *Cultures lycéennes, op.cit*, p.58 ; Danic (Isabelle), « La culture des 12-15 ans : "Les lascars" comme modèle », in Sirota (Régine), dir., *Éléments pour une sociologie de l'enfance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 ; Mardon (Aurélia), « Sociabilités et travail de l'apparence au collège », *Ethnologie française*, vol.40, 2010/1, p.41.
[71] Galland (Olivier), *Les jeunes*, Paris, La découverte, 1985, p.44.
[72] *Ibid*, p.40.
[73] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?*, *op.cit*, p.53-54.

Encadré 11 : L'adolescence dans les sciences humaines et sociales

L'adolescence a d'abord été étudiée au début du XX^e^ siècle par des psychologues qui l'ont abordé comme une étape spécifique de la vie d'un individu, caractérisée par la puberté, si bien que l'adolescence était essentiellement définie par des caractéristiques physiologiques[74]. Concernant la recherche sociologique, il faut d'abord mentionner un numéro de l'*American Sociological Review*, publié en 1936, qui renvoie l'adolescence à un rôle social ambivalent dans la mesure où, n'étant plus considéré comme un enfant, on attend de l'adolescent qu'il assume certaines responsabilités alors qu'il reste soumis à l'autorité parentale[75]. Mais pour l'essentiel, la sociologie a longtemps laissé la notion d'adolescence aux psychologues, lui préférant la notion de jeunesse[76]. Des études sociologiques ou historiques ont néanmoins traité de l'adolescence. D'ailleurs, pour Frédérique Patureau, lorsqu'on parle d'une « culture jeune », il s'agit le plus souvent d'une « *culture adolescente* » puisqu'elle renvoie essentiellement à la tranche des 15-20 ans[77]. Il en est de même pour Florence Tamagne qui préfère parler de « *subcultures adolescentes* » plutôt que de « culture jeune »[78]. Cette prise en compte sociologique de l'adolescence tient essentiellement au fait que le terrain des études concernées repose sur une population qui suit un enseignement secondaire. Or, comme le souligne le sociologue Charles-Henry Cuin, « *la jeunesse commence avant et se poursuit après l'adolescence*[79] ». L'adolescence est alors traitée comme un segment de la jeunesse. Mais, toujours selon Cuin, « *l'adolescence n'est pas seulement un âge de la jeunesse* ». En effet, alors que la notion de jeunesse « *renvoie à une catégorie socio-démographique extrêmement hétérogène, celle d' "adolescence" [renvoie] à une expérience originale et universelle […] nécessaire et unique dans la biographie des individus* », car, « *si tous les adolescents ne sont pas les mêmes "jeunes" (certains pouvant même ne pas l'être au sens sociologique du terme), tous les "jeunes" ont connu, connaissent ou connaitront la même expérience, plus ou moins critique* », celle où ils entrent en société[80], où ils deviennent un « *"sujet" social* ». Ainsi, la question d'une identité adolescente en construction, généralement dévolue aux études psychologiques[81], peut être investie par la sociologie si elle est comprise comme une « *activité individuelle socialement orientée vers un but*[82] ».

Le rôle que peuvent jouer des *stars* dans l'identité narrative d'adolescents est facilité par la façon dont les industries culturelles les promeuvent. Par exemple, le sociologue Gabriel Segré montre que le récit mythique élaboré par les biographes érige les *stars* en modèle de comportement :

> Le récit mythique a pour caractéristique de fournir des modèles exemplaires. Il présente une dimension significative. Il exprime, rehausse les croyances, diffuse des normes, des

[74] Galland (Olivier), *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007, p.36-37.
[75] *Ibid*, p.42.
[76] Cuin (Charles-Henry), « Esquisse d'une théorie sociologique de l'adolescence », *Revue européenne des sciences sociales*, n°49-2, 2011, p.72.
[77] Patureau (Frédérique), *Les pratiques culturelles des jeunes*, Paris, La Documentation française, 1992, p.13.
[78] Tamagne (Florence), « Le "blouson noir" », *op.cit*.
[79] Cuin (Charles-Henry), « Esquisse d'une théorie sociologique de l'adolescence », art.cit, p.72-73
[80] Voir aussi Lapassade (Georges), *L'entrée dans la vie*, Paris, Minuit, 1963.
[81] A titre d'exemple : Kestemberg (Evelyne), « L'Identité et l'identification chez les adolescents : Problèmes théoriques et techniques », *Psychiatrie de l'enfant*, n°2, tome 5, 1962, p.441-522 ; Zazzo (Bianca), *Psychologie différentielle de l'adolescence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966. Le fait que ces travaux relèvent de la psychologie n'empêche pas qu'ils puissent adopter une perspective sociologique. Par exemple, dans un ouvrage sociologique consacré à la jeunesse, la contribution de la psychologue Bianca Zazzo fait la part belle aux enjeux sociologiques posés par l'adolescence. Zazzo (Bianka), « Les rapports inter-générations », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.13-46.
[82] Cuin (Charles-Henry), « Esquisse d'une théorie sociologique de l'adolescence », art.cit, p.73.

> valeurs, affirme des principes et des interdits. Il dicte la voie à suivre, en proposant – via la narration des actes des héros – des modèles de comportement. Le récit mythique revêt ainsi une dimension pédagogique et civilisatrice[83].

Outre la question d'un mimétisme, la place qu'occupent des *stars* étatsuniennes dans l'identité narrative d'adolescents se retrouve également dans les récits cosmogoniques qu'ils proposeront ultérieurement. En effet, la découverte de certaines *stars* est racontée comme une découverte de soi. Par exemple, dans son autobiographie, Dick Rivers associe sa découverte d'Elvis Presley à une seconde naissance[84] :

> La musique arrive. Brusquement notre garçon [Rivers parle de lui à la troisième personne] s'immobilise. Sa respiration s'accélère. Tout bascule d'un coup : Gilbert Bécaud, Brassens, Eddie Constantine, Roger Pierre, et Jean-Marc Thibault, oubliés, effacés, Elvis vient d'entrer dans sa vie. Je ne sais pas combien de temps dure "HeartBreak Hotel", au grand maximum deux minutes trente, mais ce fut le coup de foudre. Ce garçon très brun, un peu maigre, qui suit de près la mode, c'est moi, Hervé Forneri. Je suis le fils d'un boucher du vieux Nice, né sous le signe du Taureau le 24 avril 1946 rue de la République. Cette année de mes douze ans, je nais pour la seconde fois, sous le signe d'Elvis Presley : je deviens Dick Rivers qui va consacrer sa vie au Rock[85].

La dimension cosmogonique du récit – c'est-à-dire la mise en jeu d'une origine qui suppose une séparation fondamentale entre un « avant » et un « après » – est ici assurée par deux éléments. D'abord, né Hervé Forneri, il devient Dick Rivers après avoir découvert Elvis Presley, ce qui renforce l'idée d'une seconde naissance – je reviendrai plus loin sur l'importance des pseudonymes des rockers français. Ensuite, sa découverte de Presley fait table rase de ses anciens goûts. Au cours de l'entretien qu'il m'a accordé, Moustique – né Michel Grégoire en 1942, d'une mère vernisseuse de guitares et élevé par son beau-père, opérateur de cinéma – raconte également sa découverte du rock comme un moment de rupture avec ses goûts musicaux antérieurs (en l'occurrence, Bécaud, Aznavour et Piaf)[86]. Dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1962, après avoir évoqué son enfance et son goût pour l'opéra et la chanson italienne, Billy Bridge parle du « *choc* » qu'il a ressenti en découvrant Elvis Presley[87].

Le caractère rétrospectif de ces discours pose bien entendu le problème d'une reconstruction *a posteriori*, d'autant plus qu'il s'agit justement de récits narratifs dont l'enjeu

---

[83] Segré (Gabriel), *Fans de… Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Armand Colin, 2014, p.136.
[84] Il peut être intéressant de souligner que dans un ouvrage publié en 1904, le psychologue étatsunien Stanley Hall définissait justement l'adolescence comme une « seconde naissance » (« *new birth* »). Cité in Galland (Olivier), *Sociologie de la jeunesse*, *op.cit*, p.37.
[85] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc., op.cit*, p.15.
[86] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.
[87] Auteur non renseigné, « Quatre chanteurs au départ », *Salut les Copains*, n°2, art.cit, p.20-21.

n'est pas d'atteindre une vérité historique[88]. Il n'en reste pas moins que ces récits sont intéressants pour ce qui nous concerne ici. Revenant des années, voire des décennies plus tard sur leur passé, les acteurs en question conçoivent toujours leur découverte du rock comme un moment fondateur de leur identité personnelle. Pour le dire autrement, leur découverte du rock constitue en quelque sorte la première page de leur identité narrative, la première pierre d'une histoire qu'ils se raconteront tout au long de leur vie.

La découverte du rock constitue d'autant plus un moment fondateur aux yeux des acteurs en question qu'elle semble avoir déterminé leur vie, et plus particulièrement leur carrière professionnelle. Les récits cosmogoniques sont donc aussi des récits étiologiques, c'est-à-dire que leur découverte du rock explique et justifie ce qui arrivera en aval de cette découverte. C'est par exemple ce qu'indique une interview d'Eddy Mitchell accordée à *Salut les Copains* en 1964 :

> La chansonnette a toujours existé. Un beau jour il y a eu le rock, c'est-à-dire un tout autre univers. J'ai été emballé et je le suis demeuré. Aujourd'hui la variété tend à reprendre le dessus, mais je ne suis pas concerné, j'ai opté pour le rock et mon choix dès le premier jour était définitif[89].

Sa découverte du rock l'a donc engagé pour le futur, de telle façon qu'il ne peut suivre la tendance esthétique des productions musicales du moment[90]. Au cours de l'entretien, Moustique présente également sa découverte du rock comme un moment fondamental qui a déterminé sa vie :

> Moi, je suis tombé fou furieux de Little Richard. C'est-à-dire que si Gene Vincent et Little Richard n'étaient pas dans le commerce, je n'aurais jamais chanté. Ma vie ne se serait jamais mis dans la musique […] Et j'ai amené le disque à une amie à moi qui avait un auto-scooter et je lui dis : "voilà ce que j'ai acheté chez Paul Beuscher [magasin d'instruments de musique et disquaire parisien]". Alors elle met le disque. Je commence à trembler, à me prendre pour un demi-dieu, je regarde les gens, je commence à danser, je fais un attroupement : 5, 10, 20, 50 personnes qui me regardent danser. J'ai regardé tous les gens, j'ai dit : "Ça va, j'ai compris [rires], je sais où va être ma vie et ce que j'ai envie de faire[91].

Qu'il s'agisse de Moustique, d'Eddy Mitchell, de Dick Rivers ou de Johnny Hallyday, la découverte du rock semble donc avoir fait naître chez eux une vocation qui les engagera dans une voie professionnelle. Si nous avons vu que le branchement de jeunes sur le rock ne

[88] Pour ne prendre qu'un seul exemple, après m'avoir présenté sa découverte d'Elvis Presley comme un moment de rupture avec ses goûts musicaux antérieurs, Moustique reconnait plus loin dans l'entretien qu'il appréciait encore la musique de Gilbert Bécaud. Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.
[89] Vincent (Éric), « Le domaine privé d'Eddy Mitchell », *Salut les Copains*, n°23, juin 1964, p.68-73.
[90] Là encore, si les discours mentionnés sont intéressants en ceci qu'ils témoignent d'un récit cosmogonique et étiologique, il ne faut pas les prendre pour argent comptant. En effet, comme nous le verrons au chapitre 5, Eddy Mitchell explique l'année suivante qu'il est lui-aussi contrait de s'éloigner du rock.
[91] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.

semble pas avoir été déterminé par l'origine sociale, cette idée d'une vocation suscitée par une culture extra-scolaire nécessite d'interroger la question du capital scolaire. Pour les sociologues François Dubet et Danilo Martuccelli qui s'inspirent de l'acception wébérienne de la vocation en la définissant comme « *la réalisation subjective de soi dans une activité professionnelle* », le lycée constitue à la fois le lieu et le moment où des vocations peuvent apparaître car, en ressentant un goût pour telle ou telle discipline plutôt que telle ou telle autre, le lycéen peut envisager le travail scolaire comme un accomplissement personnel[92]. En revanche, les élèves inscrits dans des filières professionnelles et/ou les « *nouveaux lycéens* » – c'est-à-dire les lycéens dont les parents n'ont pas été au lycée – peuvent avoir l'impression de viser des diplômes à faible rentabilité et se tournent alors vers une « *autoformation "sauvage"*[93] ». Concernant un sujet différent de ce qui nous concerne ici mais suivant une même logique, deux sociologues étatsuniens, Richard Cloward et Lloyd E. Ohlin, analysent dans un livre publié en 1961 la délinquance juvénile comme la conséquence d'une frustration de jeunes scolarisés issus des classes populaires qui ne peuvent atteindre leurs aspirations par des moyens légitimes – en l'occurrence les études – et se tournent alors vers des moyens illégitimes – par exemple le vol[94]. Ces travaux mettent donc en lumière des stratégies de jeunes qui, lorsqu'ils ne s'épanouissent pas au sein de l'institution scolaire, cherchent dans une culture extra-scolaire une façon de pouvoir se réaliser. Or, il est intéressant de remarquer que l'idée d'une vocation suscitée par la découverte du rock se retrouve essentiellement chez des jeunes dont le capital scolaire est plus ou moins faible. Moustique et Johnny Hallyday n'ont pas obtenu leur certificat d'étude[95]. Eddy Mitchell l'obtient, ce qui lui permet d'abandonner à 13 ans sa scolarité qui le « *glonflait grave* », n'étant pas « *spécialement attiré par notre belle Education nationale* », et de se faire engager à 14 ans comme coursier au Crédit Lyonnais[96]. Si Dick Rivers entre au lycée – il n'obtiendra pas en revanche de diplôme – il en garde un souvenir négatif : « *Je dois situer toute cette période dans un cadre scolaire assez catastrophique. Aux cours on ne remarquait même plus mes absences, tant elles étaient nombreuses. J'étais en seconde, j'avais de mauvais carnets de notes […]*[97] » La vocation que

[92] Dubet (François) et Martuccelli (Danilo), *A l'école*, *op.cit*, p.246-247.
[93] *Ibid*, p.254-258.
[94] Il s'agit de l'ouvrage *Delinquency and opportunity. A theory of delinquent gangs*. Cité in Galland (Olivier), *Sociologie de la jeunesse*, *op.cit*, p.44.
[95] La scolarité de Johnny Hallyday est particulière. Elevé par sa tante et ses cousines, respectivement costumière et danseuses classiques puis de music-hall, Hallyday voyage à travers l'Europe de 3 à 13 ans et suit des cours par correspondance. A 6 ans, il devient « petit rat » – jeune élève de l'école de danse de l'Opéra de Paris – et est engagé à 8 ans dans le ballet Le Lac des cygnes à Londres. Lorsqu'il s'installe définitivement à Paris lors de ses 13 ans, il obtient des petits rôles dans des films. Hallyday (Johnny) et Sthers (Amanda), *Dans mes yeux*, *op.cit*, p.19-28.
[96] Il peut être intéressant d'ajouter que dans le même passage, Mitchell valorise sa formation en autodidacte. Mitchell (Eddy), *Le dictionnaire de ma vie*, Paris, Kero, 2020.
[97] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc., op.cit*, p.68.

le rock a pu faire naître chez eux peut donc, au moins en partie, s'expliquer par le fait qu'ils n'ont pas trouvé dans l'institution scolaire un moyen suffisant de se réaliser.

La vocation mise en jeu par les jeunes susmentionnés peut également se lire dans un sens religieux. La « respiration qui s'accélère » et le « *coup de foudre* » (Dick Rivers), les « tremblements » (Moustique), ou encore le « *choc* » (Billy Bridge) donnent à la découverte du rock l'aspect d'une révélation qui, elle-aussi, peut constituer le point de départ d'un engagement pour le futur[98]. Loin d'être anodine, l'analogie avec la religiosité est pertinente pour penser l'ensemble des traits de l'identité narrative d'adolescents. Les discours cosmogoniques – c'est-à-dire le récit des origines d'une identité personnelle – et les discours étiologiques – c'est-à-dire l'explication et la justification d'une vie par le moment fondateur – constituent autant d'*Aspects du mythe* tel que l'a conçu l'historien des religions Mircea Eliade[99]. En revanche, alors que le récit mythique d'Eliade concerne une collectivité et que le passé auquel il renvoie n'a pas été vécu par le locuteur du mythe, il s'agit ici d'un récit mythique d'une identité personnelle qui vise, non pas, à raconter l'origine du monde et expliquer un ordre du monde, mais à se raconter soi.

La fonction que remplissent des *stars* dans la construction d'une identité adolescente est d'autant plus importante lorsque les vedettes permettent de guérir des blessures personnelles. Après m'avoir parlé des problèmes familiaux qu'il a rencontré à l'adolescence, Moustique explique que son lien aux rockers étatsuniens est plus profond qu'un simple rapport passionnel :

> Alors si tu préfères, pour que tu comprennes pourquoi je t'ai dit tout ça, c'est parce que j'ai appris quand j'avais douze ans que mon père, c'était pas mon père. Et je me suis frustré tu vois, comme… comme une moule qui rentre dans son truc. Je me suis refait deux pères : Gene Vincent et Little richard. Comme ça, j'avais… le manque qui m'avait fait du mal, je l'ai mis dans la musique[100].

Johnny Hallyday confesse-t-il autre chose, à travers les mots du parolier Long Chris (Christian Blondieu), dans sa chanson Je Suis Né Dans La Rue, sortie en 1969 : « *Je n'ai pas eu de père pour me faire rentrer le soir/Et bien, souvent ma mère travaillait pendant la nuit/Je jouais de la guitare assis sur le trottoir/Le cœur comme une pierre je commençais ma vie.* » Le rock semble donc pouvoir également remplir une fonction cicatrisante.

---

[98] Des travaux relevant d'une sociologie des fans ont déjà souligné que le sentiment d'une révélation qu'un fan peut ressentir lors de la découverte d'une vedette peut par la suite orienter sa vie professionnelle et/ou privée. Le Bart (Christian) et Ambroise (Jean-Charles), *Les fans des Beatles : sociologie d'une passion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p.27-28 et p.37. Segré (Gabriel), *Fans de…*, *op.cit*, p.176.

[99] Eliade (Mircea), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, « La structure des mythes », p.11-34, « Prestige magique des "origines", p.35-55, « Eschatologie et cosmogonie », p.74-97.

[100] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.

Dans la mesure où l'identité narrative, telle que l'a conçu Ricoeur, s'applique également à une collectivité[101], on peut se demander si les *stars* étatsuniennes n'ont pas également servi à un récit de jeunes qui se racontent collectivement en tant que jeunes.

2.1.3 L'américanophilie comme prodrome d'une culture jeune ? Des jeunes parmi les jeunes

Le goût de certains jeunes pour des *stars* étatsuniennes est-il le symptôme de l'émergence d'une culture jeune en France ? Pour pouvoir répondre à cette question, encore faut-il s'entendre sur la notion de culture jeune. S'il s'agit de l'envisager à travers la question des sociabilités juvéniles, c'est-à-dire l'idée que des jeunes se réunissent autour de valeurs, normes, croyances et goûts culturels, le sociologue Philippe Robert a déjà souligné que les vedettes servent d'élément fédérateur aux « bandes » de jeunes :

> On parle de mythes ou objets d'identification, vedettes du cinéma ou de la chanson, etc. Ils symbolisent l'appartenance à une culture particulière : on discute entre initiés de sujets test permettant de manifester verbalement l'appartenance à une même entité. Ainsi l'échange verbal a le même sens que la coiffure ou la tenue : c'est un signe de reconnaissance[102].

Par ailleurs, comme il en a été fait mention plus haut, l'écoute des disques est souvent collective, et pour reprendre l'exemple de la « bande de la Trinité » qui fournira une partie du premier contingent du rock français au début des années 60, les jeunes en question se retrouvent dans les années 50 au Golf Drouot pour écouter des disques de rock. Comme le souligne Dick Rivers dans son autobiographie, la passion se déploie dans le partage avec les autres : « *Mon amour du rock se développait et comme tous les passionnés, surtout quand ils ont douze ou treize ans, j'en parlais à tous mes amis, je crois même que je ne parlais que de ça*[103]. » Des travaux relevant d'une sociologie des fans ont d'ailleurs déjà repéré l'enjeu collectif qui se joue avec la passion. Par exemple, le savoir que le fan cherche à acquérir s'obtient autant individuellement (lecture de biographies, visionnage de documentaires, etc.) que collectivement (discussions avec d'autres fans, inscription à un fan-club, et.)[104]. Pour Gabriel Segré, le fan est membre d'une communauté –formelle avec le fan-club mais aussi informelle – qui partage autour d'une figure totem croyances, valeurs et rites[105]. Ainsi, la passion pour des *stars* étatsuniennes, partagée collectivement, témoigne bien d'une culture jeune, si cette dernière est entendue comme une culture communautaire dont les membres

[101] Ricœur (Paul), *Soi-même comme un autre*, *op.cit*, p.138.
[102] Robert (Philippe), « Les bandes », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes*, *op.cit*, p.242.
[103] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc., op.cit*, p.16.
[104] Le Bart (Christian) et Ambroise (Jean-Charles), *Les fans des Beatles*, *op.cit*, p.37.
[105] Segré (Gabriel), *Fans de…, op.cit*, p.184-188.

entretiennent une relation d'interconnaissance. A ce titre, il vaut mieux parler de cultures jeunes au pluriel.

La notion de culture jeune peut aussi s'entendre d'une façon macro-sociologique. Il s'agit alors d'envisager la jeunesse à l'image d'une classe sociale, c'est-à-dire comme une catégorie abstraite qui regroupe des individus sur la base de caractéristiques communes, à savoir ici une classe d'âge juvénile qui, en dépit de l'hétérogénéité sociale des jeunes qu'elle regroupe, partagerait une culture (consommation, pratiques culturelles, valeurs, normes de comportements comme l'attitude, le langage, les codes vestimentaires, etc.,) dont le sens trouve sa raison d'être dans une opposition aux adultes (voir l'encadré 12). Or, si l'on s'en tient pour l'instant et pour des raisons heuristiques aux discours médiatiques des années 50, des *stars* étatsuniennes semblent effectivement impliquées dans une culture jeune, dans un contexte où le thème de la jeunesse se déploie dans l'espace public et est en partie construit en problème (voir l'encadré 13).

Encadré 12 : L'idée d'une culture jeune chez Talcott Parsons et Edgar Morin

A ma connaissance, l'Etatsunien Talcott Parsons est le premier sociologue à employer la notion de « *youth culture* » dans un travail publié en 1942[106]. Il la définit alors comme une culture de l'irresponsabilité, notamment parce que les jeunes ont des aspirations hédonistes qui contrastent avec la responsabilité caractéristique du rôle social de l'adulte masculin – ce qui indique déjà que la culture jeune de Parsons concerne plus les garçons que les filles. De plus, Parsons indique que les symboles de prestige des jeunes sont nettement différenciés de ceux des adultes. Mais l'homogénéité que suppose sa notion de culture jeune n'est pas totale. En effet, Parsons repère au sein de la culture jeune une différenciation d'ordre genré. A ce titre, il n'envisage pas la culture jeune comme une rupture totale au monde adulte dans la mesure où les rôles sexués des jeunes les préparent à la vie adulte, et notamment au mariage. Comme le souligne Olivier Galland, Edgar Morin est en quelque sorte l'homologue de Parsons, notamment parce qu'il est l'un des premiers sociologues français à s'être intéressé à la question d'une culture jeune[107]. Dans *L'Esprit du Temps* (publié en 1962) qui n'est pas consacré à la culture jeune – d'ailleurs, Morin n'emploie pas l'expression, ce qui n'empêche pas que ce qu'il décrit y correspond – mais à la culture de masse, il présente néanmoins cette dernière comme une tendance à l'homogénéisation de la consommation qui concerne avant tout le public jeune[108]. Selon lui, cette homogénéisation, ainsi que le déclin de l'autorité du père dans la famille, conduisent à un effacement des distinctions sociales au profit d'une différenciation entre classes d'âge[109]. Morin ne renvoie pas seulement la culture jeune à une consommation juvénile, il conçoit également des valeurs propres à cette classe d'âge qui s'affirment justement à travers la consommation : « *Les groupes de zazous, houligans, blousons noirs, affirment le nihilisme rageur, la révolte, le mépris, l'asocialité de l'adolescence […] L'adolescence actuelle est profondément démoralisée par l'ennuie bureaucratique qui suinte de la société adulte : et plus encore peut-être par l'inconsistance et l'hypocrisie des valeurs établies […] Elle trouve toutefois dans la culture de masse un style esthético-ludique qui s'adapte à*

[106] Parsons (Talcott), *Eléments pour une sociologie de l'action*, Paris, Plon, 1995, « Age et sexe dans la société américaine ».
[107] Galland (Olivier), « Adolescence, post-adolescence, jeunesse : retour sur quelques interprétations », *Revue française de sociologie*, 42/4, 2001, p.614.
[108] Morin (Edgar), *L'esprit du temps*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1962, p.47.
[109] *Ibid*, p.203-204.

son nihilisme, une affirmation des valeurs privées qui correspond à son individualisme, et l'aventure imaginaire qui entretient sans l'assouvir son besoin d'aventure[110]. » En revanche, à l'instar de Parsons, l'opposition aux adultes qui caractérise la culture jeune est ambiguë. D'abord, la frontière entre jeunes et adultes n'est pas conçue comme infranchissable puisque Morin envisage un processus de « *juvénilisation* », c'est-à-dire que la promotion de la juvénilité contribuerait à désagréger les valeurs gérontocratiques de la société, de telle façon que les adultes cherchent à se représenter de plus en plus sous les traits de la jeunesse[111]. Ensuite, selon une logique inverse, certains éléments d'une culture jeune, loin d'être frontalement en opposition aux adultes, reposent au contraire sur des valeurs socialement acceptées, comme par exemple la promotion de l'amour[112]. Ainsi, la culture jeune de Morin est fondamentalement ambivalente : « *La culture de masse parachève la cristallisation de la nouvelle classe d'âge adolescente, elle lui fournit héros, modèles, panoplies. En même temps, elle tend à émousser les arêtes, à atrophier les virulences.* » Enfin, dans un article publié dans *Le Monde* en 1963, Morin nuance l'homogénéité que suppose l'idée d'une culture jeune : « *Cela dit, la nouvelle classe d'âge n'est pas totalement homogène. Elle présente même dans ses héros, un visage complexe, ou plutôt de multiples visages, depuis le blouson noir avec chaîne de vélo (image prédélinquante dans la perception des parents et adultes) jusqu'au beatnik, l'intellectuel barbu et rebelle […]*[113] »

Encadré 13 : La construction médiatique et politique de la jeunesse en sujet sociétal dans les années 50

Si l'action menée jusqu'au milieu des années 50 par la Direction Générale de la Jeunesse et des Sports (Ministère de l'éducation) ne témoigne pas véritablement d'une politique interventionniste, un décret de 1954 instaure un Comité permanent de la jeunesse, suite à un Conseil des ministres où ces derniers ont témoigné leur inquiétude vis-à-vis de de la délinquance juvénile[114]. Dans une interview accordée au *Monde* en 1959, Maurice Herzog, Haut-commissaire à la Jeunesse et aux Sports se montre plus mitigé : S'il considère que « *les blousons noirs* » – surnom donné aux jeunes délinquants ; j'y reviendrai plus loin – constituent un phénomène « *effectivement préoccupant* », il se félicite que la France possède dans l'ensemble « *une jeunesse exceptionnelle par ses qualités*[115] ». Dans l'espace médiatique, la jeunesse devient un sujet de société largement discuté. Par exemple, la parution en 1954 de *Bonjour tristesse*[116], le premier roman de Françoise Sagan (alors âgée de 18-19 ans), suscite une polémique. Pour François Mauriac qui écrit dans *Le Figaro*, le livre illustre le « *dévergondage de l'adolescence féminine*[117] ». Cette même année, Mauriac participe avec d'autres intellectuels catholiques à la publication du livre *La France va-t-elle perdre sa jeunesse ?*[118]. A l'inverse, loin d'être inquiet, le démographe Alfred Sauvy – qui a par ailleurs été à l'origine d'un décret de 1939 visant à encourager la natalité, si bien que dans les années 50, on parle des « *petits Sauvy* » pour désigner les jeunes nés pendant la guerre[119] – publie en 1959 un véritable éloge de la jeunesse. Cela étant, son ouvrage laisse poindre un danger potentiel si cette dernière n'est pas soutenue : « *Si l'accueil n'est pas organisé, si les portes restent fermées, les jeunes sauront les forcer de vigoureux coups d'épaules. Ils perceront cette épaisse carapace malthusienne, cette concrétion déposée par un siècle et demi de vieillissement et de stérilité. La jeunesse ne se laissera pas étouffer. Si nous essayions de le faire, si nous restions dans nos vieilles méthodes, dans nos vieilles idées, nos vieilles maisons, les*

[110] *Ibid*, p.212-213.
[111] *Ibid*, p.208-209.
[112] *Ibid*, p.213-214.
[113] Morin (Edgar), « "Salut les copains". Une nouvelle classe d'âge », *Le Monde*, 6 juillet 1963.
[114] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?, op.cit*, p.201-203.
[115] Mannoni (Eugène), « Une interview au "Monde" de M. Maurice Herzog », *Le Monde*, 9 septembre 1959, p.1.
[116] Sagan (Françoise), *Bonjour tristesse*, Paris, Julliard, 1954.
[117] Mauriac (François), « Le dernier prix », *Le Figaro*, 1 juin 1954, p.1.
[118] Collectif, *La France va-t-elle perdre sa jeunesse ?*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1954.
[119] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?, op.cit*, p.26.

jeunes feraient éclater tout le système, selon une loi biologique ; voyez cette plante qui pousse dans une maison abandonnée. Enserrée par les murs dans lesquels elle essaie de se glisser, elle semble condamnée à l'étouffement. Revenez quelques années après, vous constatez qu'elle a fini par faire éclater la pierre dure, parce que la matière vivante l'emporte sur la matière morte[120]. » Les discours médiatiques attribuent donc à la jeunesse un rôle social qui oscille entre l'espoir et le danger qu'elle représente pour l'avenir de la nation. D'autres discours se veulent plus descriptifs. En 1958, la journaliste (co-fondatrice de *L'Express*) et écrivaine Françoise Giroud publie par exemple un livre sur *La nouvelle vague : portraits de la jeunesse*[121]. Les instituts de sondages et les études démographiques se saisissent également de la jeunesse. Comme le souligne Annick Percheron, si ces études se veulent informatives, elles sont aussi normatives dans la mesure où la collecte d'informations sur la base de tranches d'âge naturalise ces dernières[122].

Dans les médias, l'association entre la jeunesse française et des objets étatsuniens est essentiellement opérée lorsqu'il s'agit de mettre en avant, soit des problèmes qui se poseraient à la jeunesse, soit des problèmes que la jeunesse poserait. Pour introduire ce point, rappelons d'abord qu'en 1949 à l'Assemblée nationale, des députés discutaient des bandes-dessinées étatsuniennes qui pourraient avoir une l'influence néfaste sur les jeunes lecteurs français.

En 1958, l'écrivain catholique Xavier Grall publie un essai, *James Dean et notre jeunesse*, dans lequel il est expliqué que les films où James Dean figure retranscrivent bien les problèmes qui se poseraient à la jeunesse française, à savoir un sentiment de mal-être et le danger que représentent la consommation d'alcool et les courses de voitures[123]. Cette même année, lorsque *Paris Match* consacre un article à un procès mettant en cause des mineurs, le journaliste s'inspire pour son titre d'un film étatsunien dans lequel figure James Dean : « Le grand procès de la "fureur de vivre"[124] » En septembre 1959 dans *Le Monde*, Maurice Herzog, Haut-commissaire à la Jeunesse et aux Sports, incrimine l'influence néfaste du cinéma étatsunien – il mentionne également La Fureur de vivre – sur « *la jeunesse "vulnérable"* » qu'il associe aux « *blousons noirs* »[125]. L'expression même de « blousons noirs » qui circule largement dans les médias[126] – à partir d'un article du *Monde* publié le 25 juillet 1959 et consacré à des bagarres qui ont eu lieu à Bandol (Var) et au square Saint-Lambert à Paris[127] –

[120] Sauvy (Alfred), *La montée des jeunes*, Paris, Calmann-Lévy, 1959, p.250-251.
[121] Giroud (Françoise), *La nouvelle vague : portraits de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958.
[122] Percheron (Annick), « Avec l'âge… », in Percheron (Annick) et Rémond (René), dir., *Age et politique*, Paris, Economica, 1991, p.146.
[123] Grall (Xavier), *James Dean et notre jeunesse*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.
[124] Joffroy (Pierre), « Le grand procès de la "fureur de vivre" », *Paris Match*, n°480, 21 juin 1958, p.56-61.
[125] Mannoni (Eugène), « Une interview au "Monde" de M. Maurice Herzog », art.cit.
[126] Au sujet de la représentation médiatique des « blousons noirs », outre les références qui vont être mentionnées, voir Bacher (Claire), *Le phénomène "blousons noirs" vu par la presse (fin des années 50-début des années 60)*, mémoire de maîtrise sous la direction de M. Lefèbvre, Université de Clermont-Ferrand 2, 2000 ; Mirthil (Timothy), *Le Temps des "blousons noirs". La représentation des bandes de jeunes, 1957-1964*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Louis Robert et Marie-Claude Blanc-Chaléard, Université de Paris 1, 2002.
[127] Auteur non renseigné, « Chaînes de bicyclette en main de jeunes Toulonnais attaquent des estivants », *Le Monde*, 25 juillet 1959.

semble avoir été inspiré par le film étatsunien L'équipée Sauvage où les jeunes motards sont affublés de blousons de cuir noir. Si, à ma connaissance, le lien entre le film étatsunien et l'expression retenue pour désigner (ce qui est perçu comme de) la délinquance juvénile n'est jamais explicité, un journaliste de *France Observateur* fait au moins référence au film dans le titre d'un article publié le 30 juillet 1959 et consacré aux bagarres susmentionnées : « Les "bandes" et leurs équipées sauvages[128] ». Enfin, dans certains articles consacrés aux « blousons noirs » français, sont accolées au texte des images de *L'Equipée sauvage* et de *La Fureur de vivre* – mais aussi du film français *Les Tricheurs*[129] –, ce qui pose une corrélation, voire induit un lien de causalité entre ces films étatsuniens et une délinquance juvénile française. La référence aux films étatsuniens dans des articles consacrés à la délinquance juvénile se poursuivra au début des années 60. Par exemple, en 1964, dans un article de *France Soir* consacré à des tensions qui ont opposés des jeunes à l'entrée d'un *club* privé, le journaliste titre « L'équipée sauvage de la République[130] ».

Des référents étatsuniens sont donc mobilisés dans les médias pour identifier une culture jeune, mais une culture jeune particulière puisqu'il s'agit de mettre en avant une jeunesse, si ce n'est délinquante, au moins déviante, dont il est par ailleurs difficile de savoir si elle renvoie à une réalité sociale puisqu'elle est le produit, au moins en partie, d'une construction médiatique, voire d'une mise en scène (voir l'encadré 14). De plus, cette culture déviante (voire délinquante) est conçue comme un phénomène transnational puisque non seulement, les « blousons noirs » français sont illustrés par des référents étatsuniens, mais aussi parce que l'expression est employée pour penser toute forme de délinquance juvénile dans le monde (voir l'encadré 15).

Encadré 14 : Mise en scène médiatique des « blousons noirs »

La délinquance juvénile qu'implique l'expression « blousons noirs » est, au moins en partie, un produit médiatique. Pour reprendre d'abord l'exemple des affrontements susmentionnés qui auraient eu lieu en juillet 1959 au square Saint-Lambert, il apparait selon un communiqué de presse de la préfecture de Police que les journalistes ont opéré un travail de mise en scène en demandant aux jeunes présents de retourner à leur domicile pour récupérer leur blouson et de simuler des bagarres pour le photographe[131]. C'est d'ailleurs ce que reproche un journaliste du *Monde*. S'il reconnait que « *le problème posé par l'existence de bandes d'adolescents, à Paris, à Toulon [référence aux bagarres de Bandol], est sérieux »,* il ne considère pas « *qu'il soit de très bon goût ou de grande utilité*

[128] Auteur non renseigné, « Les "bandes" et leurs équipées sauvages », *France Observateur*, 30 juillet 1959, p.11-13.
[129] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?*, *op.cit*, p.127.
[130] Hussenet (Jacques), « L'équipée sauvage de la République », *France Soir*, 29 décembre 1964, p.7.
[131] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ? : Jeunes, institutions et pouvoirs en France des années 1950 au début des années 1960*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-François Sirinelli, Paris, IEP de Paris, 2003, p.132.

de publier des photographies (savamment composées) de jeunes garçons se battant à coups de chaîne de bicyclette » et réserve alors son inquiétude « *à certaines conceptions du journalisme*[132] ». Il en est de même pour le Haut-commissaire à la Jeunesse et aux Sports qui, quelques mois plus tard, incrimine lui-aussi la responsabilité des journalistes. Il évoque alors une fête organisée à La Ciotat par des jeunes filles de Besançon à laquelle se sont présentées une vingtaine de personnes. L'accès à la fête leur a été interdit et, la police ayant étant prévenue, quelques vérifications d'identité ont simplement été effectuées. Maurice Herzog regrette alors : « *Le lendemain, la directrice et les jeunes filles ont appris dans des journaux et avec un grand luxe de publicité qu'elles avaient été attaquées par "une bande de blouson noirs". Il s'agit donc bien là d'invention. La presse dans ce cas crée un problème qui n'existe pas, le dénonce et reproche ensuite aux pouvoirs publics de ne pas intervenir…*[133] » Par ailleurs, pour Herzog, dans la grande majorité des cas, le phénomène des « blousons noirs » ne relève pas d'une véritable délinquance puisqu'il s'agit surtout de bandes de jeunes « *qui veulent se prouver à eux-mêmes qu'ils sont capables d'une certaine forme d'héroïsme* ». Pour Philippe Robert, les bagarres entre bandes de jeunes renvoient, bien plus qu'à une délinquance juvénile, à des enjeux de prestige et de territoires, ou même à des rivalités suscitées par les filles, ce qui distinguent à ce titre les « bandes » des « gangs »[134]. De plus, lorsque des faits de délinquance sont effectivement commis dans un sens juridique – le vol par exemple –, il s'agit moins pour les jeunes en question de tirer des bénéfices matériels qui sont généralement faibles mais plutôt des bénéfices symboliques, ce qui renvoient, là encore, à des enjeux de prestige et d'honneur.

Encadré 15 : Mise en jeu d'une transnationalité de la délinquance juvénile

Dans son ouvrage susmentionné, Xavier Grall conçoit une transnationalité de la jeunesse puisqu'il considère que le jeune français peut souffrir des mêmes maux que ceux qui caractérisent le *teenager* des films où figure James Dean. Dans le premier article où l'expression « blousons noirs » est employée, le journaliste fait un parallèle avec les *Teddy Boys* britanniques qui, eux aussi, se battraient à coup de chaînes de vélo[135]. Concernant les années 60, Florence Tamagne a déjà souligné que la presse française établit une géographie internationale du « blouson noir », en utilisant l'expression pour des incidents qui concernent aussi bien l'Angleterre, la Suède, le Danemark, la Pologne, les Pays-Bas ou encore le Japon[136]. Ce faisant, les journalistes regroupent sous une même expression des faits dont les significations peuvent être extrêmement différentes. Tamagne mentionne par exemple un article de *France Soir* paru en 1966 qui utilise l'expression « blouson noirs » pour désigner des « provos » hollandais, c'est-à-dire un mouvement contestataire d'ordre politique. Cela étant, Tamagne ajoute que la comparaison avec d'autres contextes nationaux peut être au contraire l'occasion de minorer les faits constatés en France (par exemple en soulignant la différence entre les « bandes » françaises et les « gangs » étatsuniens). D'ailleurs, parmi les archives consultées, tous les journalistes ne conçoivent une transnationalité de la délinquance juvénile. S'il opère lui aussi un rapprochement entre les bagarres qui ont eu lieu à Bandol et au square Saint-Lambert avec les *Teddy Boys* britanniques, un journaliste de *France Observateur* renonce à appliquer cette dernière expression à un contexte français qui *« n'est pas Nothing Hill*[137] ».

Ce détour sur le traitement médiatique d'une certaine jeunesse – mais aussi plus largement de la jeunesse – a permis de dégager quelques résultats : en même temps que des

[132] Auteur non renseigné, « Des "blousons noirs" en peau de lapin ? », *Le Monde*, 28 juillet 1959, p.7.
[133] Mannoni (Eugène), « Une interview au "Monde" de M. Maurice Herzog », *Le monde*, art.cit.
[134] Robert (Philippe), « Les bandes », *op.cit*, p.259-260.
[135] Auteur non renseigné, « Chaînes de bicyclette en main de jeunes Toulonnais attaquent des estivants », *Le Monde*, art.cit.
[136] Tamagne (Florence), « Le "blouson noir" », *op.cit*.
[137] Auteur non renseigné, « Les "bandes" et leurs équipées sauvages », *France Observateur*, art.cit, p.11.

jeunes se racontent leur identité personnelle en s'identifiant à des *stars* étatsuniennes, les médias racontent les jeunes (ou certains jeunes) par des référents étatsuniens. Mais dans l'un ou l'autre cas, rien ne permet, d'une part, de tabler sur l'existence d'une culture jeune, d'autre part, que si culture jeune il y a, l'américanophilie en constitue un indicateur.

Pour Ludivine Bantigny, la césure avec les adultes qui fonde la notion de culture jeune a largement été exagérée par les commentateurs de l'époque ; si « l*a "jeunesse" changeait dans l'imaginaire collectif* », c'est d'abord parce que la modernisation du pays a suscité une inquiétude qui s'est reportée sur les jeunes[138]. Mais dans les faits, plusieurs sondages indiquent que les jeunes ne partagent pas une culture qui se différencierait nettement de celle des adultes, qu'il s'agisse par culture de renvoyer à des valeurs ou à des goûts culturels[139]. Par exemple, selon un sondage IFOP de 1954, 69% des garçons et 64 % des filles de 20 à 34 ans considèrent que le rôle de la femme est de rester au foyer, soit un peu moins que pour la tranche des 50-64 ans (76% pour les hommes et 72% pour les femmes). Dans une enquête menée par *L'Express* en 1957, il apparait que 76% des jeunes interrogés estiment que les générations se valent, qu'elles vivent dans le même monde. Concernant le cinéma et la littérature, à quelques exceptions près, les goûts des jeunes ne semblent pas véritablement différents de ceux des adultes, même si, comme il en a été fait mention plus haut, la fréquentation du cinéma est d'abord une pratique culturelle juvénile. En revanche, l'importance accordée à la musique et les préférences pour telle ou telle vedette semblent plus spécifiques aux jeunes. Or, les *stars* étatsuniennes sont très rarement mentionnées par les enquêtés. Dans un sondage réalisé en 1957 auprès de 700 jeunes (scolarisés et actifs) âgés de 14 à 16 ans, concernant la catégorie chanteur, Brassens arrive en tête chez les garçons et Tino Rossi chez les filles ; dans la catégorie chanteuse, c'est Marie-José Neuville qui est préférée par les garçons comme par les filles. Dans un sondage organisé en 1959 par Europe n°1, Sacha Distel arrive en tête suivi par Gilbert Bécaud. Toujours en 1959, dans un sondage proposé par la revue communiste *L'Avant-Garde rurale*, les enquêtés nés avant 1937 mentionnent Yves Montand, Brassens, Bécaud et Charles Aznavour tandis que les enquêtés nés après 1937 accordent surtout leur préférence à Sacha Distel. Enfin, cette même année, un sondage réalisé par le magazine *Rallye Jeunesse* fait apparaitre à la seconde place un artiste étranger, le Canadien Paul Anka – mais produit aux Etats-Unis –, qui arrive après Brassens et avant Jacques Brel et Bécaud[140].

---

[138] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?, op.cit*, p.76.
[139] Les sondages qui vont être mobilisés sont tirés de *ibid*, p.63-73.
[140] Auteur non renseigné, « référendum chansons », *Rallye Jeunesse*, août 1959, p.33 ; Bertolus, « Sept cents jeunes vous parlent à cœur ouvert », *Pédagogie*, n°7, juillet 1957, p.566.

A l'exception de la musique, la notion de culture jeune semble donc s'appliquer difficilement à la France des années 50. Mais pour reprendre le parallèle avec les classes sociales en invoquant plus spécifiquement la différence marxiste entre « classe en soi » et « classe pour soi », si les sondages mobilisés invalident l'idée d'une culture jeune objective, la question d'un sentiment d'appartenance à une culture jeune peut se poser[141]. En effet, outre ce qui a été souligné plus haut, à savoir que les jeunes vivent leur passion collectivement, il est important de prendre la mesure du pouvoir performatif des discours médiatiques sur la jeunesse, quand bien même cette dernière est un artefact, car, comme l'a souligné le sociologue Dick Hebdige, les représentations médiatiques de groupes sociaux amènent ces derniers à avoir des « *représentations de ces représentations*[142] », ce qui n'empêche pas par ailleurs que les acteurs sont en capacité de prendre leur distance vis-à-vis des images que les médias leur proposent d'eux-mêmes[143]. Or, pour Jean-François Sirinelli, si on l'aborde par le prisme des représentations, une culture jeune émerge effectivement en France à partir des années 50 :

> Les jeunes, en effet, par-delà le poids que prend alors leur classe d'âge, vont commencer à exister en tant qu'entité autonome quand ils seront perçus comme tels au miroir social et qu'eux-mêmes en outre se percevront ainsi. A la croisée de la perception de soi et de la vision des autres, une mue a bien lieu à la charnière des années 50 et de la décennie suivante[144].

Ainsi, selon la définition qu'on en donne ou les critères que l'on retient, l'idée d'une culture jeune qui émergerait en France à la fin des années 50 reste plus ou moins pertinente. D'ailleurs, pour Ludovic Tournès, le public des yéyés marque au début des années 60 la naissance d'une culture jeune qui était encore au stade « *embryonnaire* » dans les années 50[145]. Même Ludivine Bantigny dont on a vu qu'elle se montre réservée, notamment parce qu'elle ne constate pas de « *ruptures brutales* » dans les rapports entre génération, parle

---

[141] L'analogie avec la « classe en soi » et la « classe pour soi » comporte une limite. Alors que je pose l'hypothèse d'une conscience collective des jeunes indépendamment de l'existence d'une culture jeune objective, la « *classe pour elle-même* » est pour Marx une conséquence – non nécessaire par ailleurs – de la « *classe vis-à-vis du capital* » (autrement dit la classe objective) ; pour le dire autrement, s'il peut y avoir une « classe en soi » sans « classe pour soi », l'inverse n'est pas pensé dans la théorie marxiste.

[142] Hebdige (Dick), *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Éditions La Découverte, 2008 [Londres, 1979], p.90-91.

[143] Tamagne a par exemple montré que des jeunes peuvent porter un blouson de couleur rouge – ce qui du reste correspond au blouson que porte James Dean dans *La Fureur de vivre* – pour éviter la signification que les médias donnent aux « blousons noirs ». Tamagne (Florence), « Le "blouson noir" », *op.cit*.

[144] Sirinelli (Jean-François), « Les jeunes », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre*, *op.cit*, p.25.

[145] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, *op.cit*, p.290.

néanmoins d'un « *bilan contrasté* » et évoque des « *lents processus* » qui s'amorcent bien à partir de la seconde moitié des années 50[146].

En revanche, au regard des sondages mentionnés, l'américanophilie ne semble pas constituer un élément fondamental d'une culture jeune émergente, contrairement à ce que peut laisser supposer l'association médiatique entre une (certaine) jeunesse française et des objets ou *stars* étatsunien(ne)s. Bantigny rappelle d'ailleurs que les écrits antiaméricains de l'écrivain catholique Georges Duhamel étaient utilisés à l'école pour proposer des dictées aux jeunes qui auront entre 14 et 22 ans dans les années 50, ce qui expliquent qu'un certain nombre d'entre eux perçoivent les Etats-Unis comme une société matérialiste et dépersonnalisée[147], ce qui correspond grossièrement à l'antiaméricanisme français. De plus, il faut également prendre en compte le fait que certains discours rétrospectifs tendent à surreprésenter le goût des jeunes pour des objets étatsuniens en l'isolant d'autres goûts. Pour reprendre l'exemple de l'autobiographie d'Annie Ernaux, si l'extrait cité plus haut présentait l'américanophilie comme une caractéristique des goûts des jeunes, distincts de ceux des adultes qui eux, préféraient des vedettes françaises, un autre passage de son livre évoque des vedettes aussi bien étatsuniennes que françaises, les secondes étant par ailleurs plus nombreuses : *« On collait sur les feuilles d'un classeur les photos de Brigitte Bardot dans Et Dieu créa la femme, gravait dans le bois du pupitre les initiales de James Dean. On recopiait des poèmes de Prévert, les chansons de Brassens, Je suis un voyou et La Première Fille, interdites à la radio[148].* »

A l'inverse, les sondages mobilisés ne permettent pas d'en arriver à la conclusion que les chanteurs étatsuniens ne sont pas appréciés des jeunes puisque n'y apparaissent que les vedettes mentionnées par le plus grand nombre. Il serait alors plus juste de concevoir un syncrétisme des goûts musicaux des jeunes, ces derniers pouvant apprécier des artistes produits dans divers pays (mais plutôt en France, aux Etats-Unis, au Royaume-Uni et en Italie) et qui relèvent de différents styles musicaux (jazz, rock, variétés), ce qui correspondrait peu ou prou aux *hit-parades* de *Music-Hall*. C'est en tout cas l'analyse que propose l'historien Dietmar Hüser qui présente les jeunes français et allemands comme des « *"Gobe-tout" ne désirant pas se fixer définitivement, contrairement aux groupes d'une culture jeune* » et considère que « *la fin des années 1950 et le début des années 1960 semblaient en effet comme un magasin multicolore d'affaires composites, dans lesquelles les jeunes gens pouvaient, selon leur idée, choisir et combiner ce qui leur apparaissait le plus judicieux pour*

[146] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?, op.cit*, p.76.
[147] *Ibid*, p.57-58.
[148] Ernaux (Annie), *Les années*, *op.cit*, p.62.

leur vie quotidienne[149] ». Il est intéressant de souligner qu'ici, Hüser renvoie la notion de culture jeune à l'idée de fixité. Or, les jeunes américanophiles qui ont été présentés dans les sections précédentes ne sont pas représentatifs des goûts des jeunes, non pas en raison de leur goût pour des objets étatsuniens mais plutôt parce que leur américanophilie témoigne justement d'une certaine fixité, certes relative, mais suffisante pour être structurante – on se rappelle que les *stars* étatsuniennes servent à la construction de leur identité personnelle et collective. On peut alors se demander si, au sein d'une culture jeune qui en France n'en est encore qu'à ses balbutiements, ces jeunes américanophilies ne constituent pas une sorte d' « avant-garde » juvénile. De plus, si la notion de culture jeune implique *a minima* un démarcage avec les adultes, il faut rappeler qu'en mettant en jeu dans leurs préférences culturelles une opposition entre une modernité étatsunienne et une France qu'ils se représentent comme dépassée par cette modernité, en proposant un récit cosmogonique de leur découverte du rock, ces jeunes américanophiles se construisent une culture qui induit une rupture d'ordre temporel pouvant recouvrir le sens d'une différenciation d'ordre générationnel.

Cette idée selon laquelle l'américanophilie de certains jeunes renverrait à une forme plus aboutie – en même temps que plus marginale – d'une culture jeune en France est d'autant plus intéressante si l'on précise que les *teenagers* étatsuniens constituent le prototype des cultures jeunes occidentales, notamment parce que les facteurs socio-économiques généralement retenus pour expliquer l'émergence de cultures jeunes (accès à la consommation, allongement de la durée des études, augmentation des effectifs scolaires, etc.) ont agi plus précocement aux Etats-Unis. En effet, pour Jean-François Sirinelli, les Etats-Unis ont constitué un « *un laboratoire expérimental de la culture juvénile de masse*[150] ». Il en est de même pour Olivier Galland qui considère que l'adolescence, entendue comme « *ce moment intermédiaire nettement distinct par ses traits culturels, à la fois de l'enfance et de l'âge adulte* », apparaît plus tardivement en France qu'aux Etats-Unis[151]. Rappelons d'ailleurs que Talcott Parsons repérait une « *youth culture* » aux Etats-Unis dès 1942. Encore une fois, les *teenagers* découverts par des jeunes français sont des artefacts, au sens où ils sont des produits de l'industrie musicale ou cinématographique. Mais cela n'empêche pas que ces produits renvoient à une réalité sociale que des jeunes français peuvent percevoir, même si cette perception induit des déformations, des malentendus, des erreurs, ou surtout une

[149] Hüser (Dietmar), « Le Rock'n'Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960. Réflexions sur la comparaison des transferts culturels populaires », in Dard (Olivier) et Lüsebrink (Hans-Jürgen), dir., *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.186.
[150] Sirinelli (Jean-François), « Le coup de jeune des sixties », *op.cit*.
[151] Galland (Olivier), « Adolescence, post-adolescence, jeunesse », art.cit, p.614.

dimension fantasmatique[152]. Jeunes parmi les jeunes, leurs goûts systématiquement orientés vers des produits étatsuniens qui portent la trace d'une culture jeune déjà constituée annoncent une culture jeune française à venir, qui se déploiera au cours des années 60, même si pour l'heure, leur américanophilie est paradoxalement en marge d'une culture jeune embryonnaire.

En se branchant sur le rock étatsunien, des jeunes chargent ce dernier d'une signification qui diffère radicalement de l' « américanité » construite par les acteurs du jazz et du music-hall. D'abord, loin d'être inscrit dans la continuité d'une histoire musicale ou plus largement culturelle des Etats-Unis, le rock est perçu comme une musique novatrice qui engage une rupture entre un « avant » et un « après ». Ensuite, loin d'être dévalué pour sa valeur commerciale et sa pauvreté artistique – ce qui renvoie à une critique antiaméricaine de la culture étatsunienne –, le rock suscite chez certains jeunes une véritable passion qui s'inscrit dans une américanophilie plus globale. Ces jeunes se représentent alors les Etats-Unis comme une société moderne, d'abondance, où la jeunesse peut s'y épanouir. L'image qu'ils s'en font est d'autant plus éclatante qu'elle contraste avec leur expérience vécue du contexte de la Reconstruction. De plus, ils trouvent dans les *stars* étatsuniennes des modèles d'identification dont ils se servent pour se construire une identité personnelle et collective.

L'implication des *stars* étatsuniennes dans la construction identitaire d'adolescents repose en grande partie sur une pratique mimétique qui consiste à « faire sien » en « faisant comme ». Dans de nombreux cas, et surtout lorsqu'il s'agit des acteurs du cinéma, cette pratique consiste à mimer des gestuelles ou encore à s'habiller de la même façon que les *stars* en question. Mais d'autres cas, et surtout lorsqu'il s'agit de *stars* du rock, le mimétisme s'étend à la pratique musicale qui peut alors constituer un moyen pour ces jeunes de s'approprier la compétence des chanteurs en question, et pas seulement de leur apparence. Bon nombre d'entre eux seront alors produits dès le début des années 60 et justement promus à travers une identité américanisée.

[152] Outre l'exemple susmentionné de films étatsuniens que des jeunes français reçoivent comme un hommage à la jeunesse sans se rendre compte du regard adulte, voire de la critique que ces films portent sur la jeunesse, il peut également être fait mention d'une enquête menée par le magazine *Terre des jeunes* en 1956 auprès de jeunes français qui estiment qu'aux Etats-Unis, les jeunes sont respectés des adultes, voire même qu'ils sont traités d'égal à égal. Cité in Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?*, *op.cit*, p.57.

Les Etats-Unis dans la production et la promotion d'un « rock de France »

Jusqu'au début des années 60, la question d'un rock français, ou même plus largement du rock en France, ne se pose pas vraiment. A l'exception d'une poignée de disques enregistrés par des jeunes passionnés qui ne rencontrent pas d'écho[153], les disques français de rock sont conçus et promus comme des parodies par des acteurs qui ont déjà fait carrière dans le jazz et/ou le music-hall[154]. Dans la presse généraliste, la jeunesse française est bien associée à des *stars* étatsuniennes, mais il est quasiment toujours question des acteurs du cinéma. D'ailleurs, comme nous l'avons vu à travers quelques sondages, les vedettes de la chanson les plus appréciées des jeunes sont presque toutes produites en France. Il existe bien des passionnés du rock étatsunien qui commencent à pratiquer de la musique en amateur, mais ces derniers ne sont pas visibles dans l'espace public, si ce n'est dans des lieux ciblés comme le Golf Drouot où ils se retrouvent justement pour écouter des disques de rock étatsunien.

Les premiers succès commerciaux et médiatiques de Johnny Hallyday en 1960 marquent un tournant, ce qui fait dire à Claude Sarraute dès l'année suivante dans *Le Monde* que « *le rock, il ne faut pas se le dissimuler, est ici pour rester*[155] ». En effet, dans le sillage d'Hallyday, bon nombre de chanteurs/chanteuses et groupes de rock sont signés par des labels[156], ce qui témoigne à la fois de l'intérêt commercial que les acteurs de l'industrie musicale y trouvent et de l'engouement d'un public jeune pour ce style. Par ailleurs, le nombre de groupes amateurs augmente : évalués à 3.000 en août 1961, ils seraient 5.000 l'année suivante[157]. Ce succès du rock auprès des jeunes qui, soit en pratiquent, soit en

[153] Je pense notamment à Claude Piron – qui deviendra Danny Boy au début des années 60 –, à Richard Anthony et à Danyel Gérard. Si le premier EP de Richard Anthony fait effectivement référence au rock (Rock'N'Richard), il n'est pas évident d'inclure les premiers disques de Claude Piron et de Danyel Gérard au rock français – ce que feront les journalistes de *Salut les Copains* au début des années 60 – car, comme nous le verrons, ces musiciens ont été chroniqués dans la presse musicale à la fin des années 50 sans que le « rock » y soit mentionné.

[154] A ce sujet, voir l'ensemble du premier chapitre.

[155] Sarraute (Claude), « Halliday, le rock et les jeunes », *Le Monde*, art.cit.

[156] Différentes sources (archives de la presse musicale et généraliste, biographies et autobiographies, ouvrages non académiques, etc.) m'ont permis de consigner 72 artistes (chanteurs/chanteuses ou groupes) qui enregistrent au moins un disque produit en France entre 1960 et 1963. Cela étant, un ouvrage de Jean Chalvidant et Hervé Mouvet – ils étaient alors membre d'un groupe de rock dans les années 60 (les Sharks pour le premier et les Vampires du Twist pour le second) – présente une liste quasi exhaustive des rockers français produits au début des années 60. A l'instar de mon échantillon, leur ouvrage comporte des artistes ou groupes originaires de l'étranger dès lors qu'ils sont produits en France. J'ai en revanche pris en compte des chanteurs qui ne figurent pas dans leur ouvrage parce qu'il est aujourd'hui impensable de les inclure à une histoire du rock français – je pense par exemple à Sheila ou à Claude François. Pourtant, comme nous allons le voir, au moment où ces chanteurs apparaissent sur le marché du disque, ils sont associés dans les médias au rock, ce qui justifie leur inclusion à l'analyse. Chalvidant (Jean) et Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, Paris, Editions Lanore, 2001.

[157] Vincent (Éric) et Gaillac (Rolland), « Pour les groupes, échec & mat ? », *Salut les Copains*, n°18, janvier 1964, p.44-45 + p.76-78.

consomment, se manifeste sur l'ensemble du territoire[158], même dans les régions les plus reculées. D'ailleurs, parmi les groupes qui enregistrent au moins un disque entre 1960 et 1963, certains sont originaires de la province[159], même s'ils ont dû « monter » à Paris pour être signés, en raison du centralisme de la production discographique[160]. De plus, des concerts rock sont organisés en province. Se tiennent par exemple à Calais les festivals « Rock Across The Channel » (le 14 juin 1961) et « Rock and Twist » (le 24 mars 1963). A Nancy, un jeune passionné âgé de 19 ans fonde en juillet 1961 un magazine dédié au rock, *Disco Revue*, et organisera des concerts dans la région, notamment le 28 novembre 1961 à Nancy et le 25 janvier 1963 au Palais des Fêtes de Metz.

Mais c'est surtout l'important succès que rencontrent deux médias destinés aux jeunes, l'émission radiophonique Salut les Copains – émise par Europe n°1 à partir de 1959 – et le magazine éponyme – le premier numéro sort en 1962 –, qui contribue à visibiliser à l'échelle nationale les jeunes rockers français et leur public jeune[161]. D'ailleurs, suite à un concert organisé le 22 juin 1963 à Paris (place de la Nation) à l'occasion du premier anniversaire de *Salut les Copains*[162], largement relayé par la presse généraliste (*Le Figaro*, *Le Figaro Magazine*, *Le Monde*, *France-Soir*, *L'aurore* ou encore *La Croix*), le rock français et son public jeune sont désormais considérés par les journalistes comme un phénomène social dont l'ampleur mérite qu'il soit publiquement discuté et analysé[163].

Ce « rock français » qui est donc désormais produit et reconnu comme tel n'engage pas en revanche la conception d'une « francité ». Au contraire, qu'il s'agisse de la façon dont les rockers se promeuvent, sont produits ou sont commentés dans les médias, le rock français

---

[158] Outre les exemples qui vont être mentionnés, les histoires non académiques de rocks locaux montrent bien que le rock s'est implanté dans diverses régions dès la fin des années 50-début des années 60. Tuban (Grégory) et Hirsch (Thomas), *Perpignan rock, 1960-2000*, Canet-en-Roussillon, Trabucaire, 2000 ; Louapre (Richard), *1958-1968 : les années rock en Haute-Normandie*, Rouen, PTC-Ed du P'tit Normand, 2002 ; Charliot (Laurent), *La fabuleuse histoire du rock nantais de 1960 à nos jours*, autoédition, 2003 ; Fouquet (Denis), *Bordeaux Rock(s)*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007.

[159] A titre d'exemple : Tony March et les Blousons Noirs sont de Bordeaux ; Les Bourgeois de Calais, Les Mirages, les Sunlights et les Castors du Nord-Pas-de-Calais ; Les Champions, Les Loups Garous, les Milords, les Fantômes et les Chats Sauvages de la Côte d'Azur ; les Lionceaux de Reims ; les Swifts d'Annecy ; et les Messagers du Diable de Saint-Nazaire.

[160] Il existe néanmoins une petite poignée de labels indépendants qui se sont créés en province, permettant ainsi à des groupes locaux d'être produits. Il peut être fait mention par exemple des Disques Ghislain, fondés à la fin des années 50 par Claude Ghislain à Bordeaux. Fouquet (Denis), *Bordeaux Rock(s)*, *op.cit*, p.12-13. Mais pour l'essentiel, les rockers français sont produits à Paris.

[161] En moyenne, le magazine tire à 500.000 exemplaires la première année et atteint le million l'année suivante. Guibert (Gérôme), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, St Amant Tallende, Irma éditions, Mélanie Séteun, 2006, p.112. Pour l'historienne Anne-Marie Sohn, si l'on comptabilise 3 lecteurs pour un numéro – l'acheteur d'un numéro peut effectivement le prêter à ses amis –, *Salut les Copains* est lu par 3 millions de lecteurs, soit les deux tiers des 14-20 ans. Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois*, *op.cit*, p.82.

[162] Pour différencier l'émission radiophonique du magazine, je réserverai l'italique pour ce dernier.

[163] Nous verrons d'ailleurs que c'est à cette occasion que le sociologue Edgar Morin intervient à travers deux articles publiés dans *Le Monde* pour proposer une analyse sociologique de la jeunesse française.

dont il est question est plutôt conçu et promu comme un « rock de France[164] », c'est-à-dire une musique qui reste considérée comme spécifiquement étatsunienne mais qui est jouée par des musiciens français et chantée en français[165].

2.2.1 L' « Amérique blanche » des « Elvis français[166] »

Les professionnels médiatiques et les acteurs de l'industrie du disque et du spectacle se servent largement de référents étatsuniens pour produire et promouvoir les rockers français. Les procédés employés sont divers : parallèles avec des *stars* étatsuniennes, mises en avant de l'américanophilie des rockers français, mises en scène qui suggèrent des poses « à l'américaine », recours à des vêtements conçus comme typiquement étatsuniens, etc. Si l' « américanité » en jeu dans la promotion des rockers français tient donc à des stratégies commerciales, les principaux intéressés se prêtent au jeu, d'autant plus volontiers qu'ils ont été américanophiles avant d'être produits, qu'adolescents, ils mimaient des *stars* étatsuniennes avant que leur carrière professionnelle ne les incite au mimétisme. Je présenterai d'abord les trajectoires de Johnny Hallyday et d'Eddy Mitchell qui constituent deux exemples représentatifs – mais peut-être aussi plus significatifs –, à la fois, de la professionnalisation de jeunes musiciens qui a été (au moins en partie) suscitée par leur américanophilie[167], et de la mobilisation de référents étatsuniens par l'industrie musicale et les médias à des fins promotionnelles.

Jean-Philippe Smet naît en 1943 à Paris, d'une mère française employée de crémerie et d'un père belge acteur et professeur de théâtre qui ne l'élèvera pas[168]. Après que sa mère est devenue mannequin de cabine, Jean-Philippe Smet est confié à sa tante paternelle, ancienne actrice de cinéma, et à ses deux cousines, danseuses classiques puis artistes de cabaret. Dès 3

---

[164] Il s'agit d'une catégorie émique que j'ai construite à partir des discours étudiés, mais l'expression n'est pas employée par les commentateurs. J'aurais pu parler d'un « rock francisé » en le restreignant à une francisation uniquement linguistique – ce qui correspond du reste à la conception que s'en font les producteurs et les commentateurs –, mais l'adjectif apporterait de la confusion au sein d'une thèse consacrée à une francisation plus globale qui n'est pour l'instant pas en jeu.

[165] Parmi les archives consultées, seul un article de Jean-Claude Berthon publié dans *Disco Revue* en 1961 témoigne de la conception d'une certaine spécificité du rock français puisque le journaliste considère que Johnny Hallyday a son « *style propre* ». Berthon (Jean-Claude), « Johnny Hallyday, un mythe ? », *Disco Revue*, n°1, 28 septembre 1961.

[166] L'expression est empruntée à un journaliste du *Monde* qui l'emploie en 1961 pour désigner Johnny Hallyday. Lamotte (Claude), « Au tumultueux festival du "rock", le spectacle est dans la salle… », *Le Monde*, 27 février 1961.

[167] Je ne reviendrai pas en détail sur l'américanophilie de certains jeunes, déjà étudiée dans la première partie de ce chapitre. Il s'agira ici de mettre l'accent sur le lien entre leur américanophilie et leur entrée en profession.

[168] La biographie qui suit a été réalisée à partir de : Hallyday (Johnny) et Sthers (Amanda), *Dans mes yeux*, *op.cit*, p.13-31 ; Mouly (Raymond), « Johnny de zéro à onze ans », *Salut les Copains*, n°18, janvier 1964, p.14-21 + p.67-69 ; Mouly (Raymond) « Johnny de douze à dix-huit ans », *Salut les Copains*, n°19, février 1964, p.66-71 + p.84-86 ; Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Johnny Hallyday », *Salut les Copains*, n°39, art.cit ; « Johnny Hallyday (« Born Rocker Tour ») : interview par Philippe Manœuvre (juin 2013.24mm) », disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=jCafZE8ZvCQ

ans, Jean-Philippe Smet les suit lors de leurs voyages professionnels à l'étranger. A Londres, l'une de ses deux cousines épouse un danseur étatsunien, Lee Halliday (né Lee Lemoine Ketcham) et forme avec lui le duo Les Halliday. Lorsque Jean-Philippe Smet s'essaye au violon, Lee lui conseille plutôt de se mettre à la guitare. Par ailleurs, le jeune Smet découvre des rockers étatsuniens (Elvis Presley et Buddy Holly) par l'intermédiaire de la famille de Lee Halliday qui leur envoie des disques depuis les Etats-Unis. Dans son autobiographie, Johnny Hallyday rend hommage à celui qu'il considère comme un père de substitution qui a par ailleurs déterminé sa vie professionnelle, ne serait-ce que parce qu'il lui a transmis son pseudonyme :

> Il avait des chemises à carreaux et des grandes bottes pointues. C'était un genre de cow-boy du Far West télétransporté dans un monde londonien […] Pour moi ce nom-là, c'était la lumière, monter sur scène, vivre des choses, être grand […] C'est Lee qui m'appelait affectueusement Johnny. C'est donc de lui que j'ai pris tout ce qui m'a fait. C'est mon père de cœur, mon père dans ce métier, c'est une histoire de paternité et de transmission […] Lee, c'était l'Amérique, il me racontait les grands espaces, les colts des cow-boys, les canyons…[169]

A 13 ans (en 1956), habillé en *cow-boy*, Johnny Halliday chante à l'Atlantic Palace de Copenhague. Il y interprète La Ballade de Davy Crockett, une chanson écrite pour la série télévisée étatsunienne Davy Crockett. Les Halliday rentrent à Paris en 1959. Johnny passe alors dans l'émission radiophonique Paris Cocktail et y chante deux chansons interprétées par Elvis Presley (Let's Have A Party et Blue Moon) et une chanson du rocker étatsunien Little Richard (Tutti Frutti). Il est ainsi repéré par le directeur artistique Jacques Wolfsohn qui le signe chez Vogue.

La mobilisation de référents étatsuniens dans la promotion de Johnny Hallyday se retrouve d'abord dans les premiers éléments biographiques qui sont fournis. En effet, au verso de la pochette de son premier E.P. T'Aimer Follement (sorti 1960), Johnny Hallyday est présenté comme un « *américain de culture française* ». Ce dernier découvre alors que, non seulement, son pseudonyme a été mal orthographié (un « y » au lieu du « i »), mais également qu'on lui attribue une fausse biographie :

> Au dos de la pochette, ils disent n'importe quoi, selon eux j'ai un père américain, j'ai été élevé dans un ranch et je chante aussi bien en anglais qu'en français. C'est à peine si je ne suis pas en photo avec mes vaches. J'apprends que je vais me plier à ce qui se vend le mieux, ils vont me transformer en lessive et je ne choisis même pas le nom de ma marque[170].

[169] Hallyday (Johnny) et Sthers (Amanda), *Dans mes yeux*, *op.cit*, p.20-21.
[170] *Ibid*, p.30.

Il en est de même pour son premier passage à la télévision dans *L'École des Vedettes* en avril 1960. La présentatrice Aimée Mortimer demande à Line Renaud d'où lui vient son nom ; cette dernière répond alors : « *Il s'appelle Johnny Hallyday parce que son père s'appelle Hallyday […] le père est américain et la maman française, alors c'est un produit moitié français moitié américain*[171]. »

Par la suite, la mise en avant médiatique de son « américanité » repose en grande partie sur son apparence (vêtements, coiffures) et les mises en scène de ses spectacles, toujours commentées dans *Salut les Copains*. Pour son concert à l'Alhambra en septembre 1960, il apparait avec une chemise en dentelle qui aurait été conçue pour rappeler celles portées par le rocker étatsunien Gene Vincent sur ses pochettes de disques[172]. En 1962, Lee Halliday qui est charge de la mise en scène des concerts de son cousin lui fait affronter des « voyous », s'inspirant alors de *Bagarres au King Créole*, un film dans lequel figure Elvis Presley (sorti en France en 1960)[173]. En 1963, Raymond Mouly qui écrit dans *Salut les Copains* évoque la passion d'Hallyday pour les bottes et plus généralement pour le style vestimentaire dit *cow-boy*[174]. Cette même année, son imprésario Johnny Stark informe les lecteurs de *Salut les Copains* que son nouveau spectacle qu'il partage avec Sylvie Vartan a été conçu « *selon une nouvelle formule made in U.S.A.* », à savoir un spectacle qui mélange musique et danse[175]. Toujours en 1963, Raymond Mouly commente ainsi une photo (voir l'illustration 1) qui date de la période où Johnny était encore sous contrat chez Vogue – il a rejoint Philips en 1961 : « […] *rien que des poses "américaines", que son cousin Lee lui avait apprises à son retour d'un voyage d'études sur le rock U.S*[176]. » Dans un autre article publié cette même année, Mouly explique aux lecteurs les raisons qui poussent Hallyday, à la fin de chacun de ses concerts, à recouvrir de sa veste sa guitare posée au sol : « *Ce rite de l'adieu lui a été inspiré par la scène finale de "La Fureur de vivre", cette scène qu'il ne peut jamais voir, avoue-t-il, sans pleurer, où James Dean penché sur le cadavre de son ami Sal Mineo referme le blouson de celui-ci*[177]. » Enfin, dans un article publié en 1965, un journaliste de *Salut les Copains* l'incite à commenter les reproches qu'on lui a adressé, « *surtout à [ses] débuts*[178] », pour avoir

---

[171] « Line Renaud et son filleul Johnny Hallyday », 18 avril 1960, disponible sur le site de l'INA : http://www.ina.fr/video/I09040628

[172] Looseley (David), « Fabricating Johnny : French popular music and national culture », *French Cultural Studies*, n°2, vol.16, 2005, p.193.

[173] Hallyday (Johnny), « Si vous cherchez la bagarre », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.4-9.

[174] Mouly (Raymond), « Le vrai visage d'une Idole », *Salut les Copains*, n°7, février 1963, p.64.

[175] Mouly (Raymond), « Le nouveau monde de Johnny et Sylvie », *Salut les Copains*, n°17, décembre 1963, p.125.

[176] Mouly (Raymond) « Johnny de douze à dix-huit ans », *Salut les Copains*, art.cit.

[177] Mouly (Raymond), « Le vrai visage d'une Idole », *Salut les Copains*, art.cit, p.45.

[178] Cette précision et le fait qu'Hallyday emploie le passé dans sa réponse sont importants car, au moment où l'article est publié (à savoir en 1965), son image américanisée n'occupe plus une place prépondérante dans sa promotion. En effet, si l'article témoigne encore d'une mise en avant de la passion d'Hallyday pour les

copié la coiffure de James Dean. Hallyday ne dément alors pas : « *Mais c'est vrai. Je ne me suis jamais caché d'avoir une admiration sans bornes pour le grand Jimmy et je me suis beaucoup inspiré de lui pour certaines de mes coupes de cheveux*[179]. »



Illustration 1 : Les « *poses "américaines"* » de Johnny Hallyday en 1961 (source : *Salut les Copains*, n°19)



Illustration 2 : Johnny Hallyday en tenue militaire en 1965 (source : *Screenshot* du scopitone Quand Revient La Nuit ; *Youtube*)



Illustration 3 : Elvis Presley en tenue militaire à la fin des années 50 (source : http://elvispresley.canalblog.com/albums/4___militaire/photos/13096850-militaire.html)



Illustration 4 : Le blouson de cuir noir de Johnny Hallyday en 1966 (source : *Screenshot* du scopitone La Génération Perdue ; *Youtube*)



Illustration 5 : Marlon Brando dans *L'équipée Sauvage* sorti en 1953 (source : https://www.auzars.com/produit/photo-noir-et-blanc-de-marlon-brando-appuye-sur-sa-moto-dans-le-film-lequipee-sauvage-en-1953/

Ainsi, l'« américanité » de Johnny Hallyday a surtout reposé sur des éléments d'ordre visuel. C'est également ce qui ressort des travaux de deux historiens. Pour Audrey Orillard qui a travaillé sur les Unes de *Salut les Copains* où Hallyday figure, le photographe Jean-Marie Périer s'est largement inspiré du cinéma hollywoodien, plus particulièrement des poses que prennent James Dean et Marlon Brando dans des films[180]. Pour Sébastien Le Pajolec, en

---

vêtements étatsuniens (et notamment pour le style *cow-boy*), les journalistes soulignent également le style « anglais » qu'il a depuis adopté (à ce sujet, voir le chapitre 4). Par ailleurs, les référents étatsuniens sont à plusieurs reprises renvoyés au début de sa carrière, comme pour mieux souligner la « francité » qu'Hallyday exprimerait désormais (à ce sujet, voir le chapitre 5). Pour cette raison, je ne mentionnerai pas ici le film *D'où viens-tu Johnny ?* qui sort pourtant en 1963 – soit à la lisière de la période d'étude que j'ai retenue pour ce chapitre – et qu'Hallyday associe au « *modèle Presley* » au cours d'une interview accordée à *Libération* en 2002. Comme nous le verrons au chapitre 5, il s'agit moins pour les producteurs de façonner une image américanisée d'Hallyday que d'adapter à un contexte français les codes du *western*. *Libération*, 20 février 2002, cité in Le Pajolec (Sébastien), « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? », in Bantigny (Ludivine) et Jablonka (Ivan), dir., *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France. XIX-XXIe siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p.191.

[179] Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Johnny Hallyday », *Salut les Copains*, n°39, art.cit, p.153.

[180] Pour la même raison que celle susmentionnée, je ne préfère pas évoquer ici le rapprochement qu'Orillard fait entre les reportages photographiques de Jean-Marie Périer consacrés au service militaire d'Hallyday à partir de 1964 et les reportages étatsuniens consacrés quelques années plus tôt au service militaire d'Elvis Presley. En effet, puisque Jean-Marie Périer fait poser Hallyday devant un drapeau français, il s'agit moins d'indiquer une « américanité » du chanteur que d'adapter au contexte français des procédés employés aux Etats-Unis (à ce sujet, voir le chapitre 5). Orillard (Audrey), « Un œil sur Johnny. Les Unes de Jean-Marie Périer pour *Salut les copains*

portant une tenue militaire dans le scopitone[181] de Quand Revient La Nuit sorti en 1965 (voir l'illustration 2), Hallyday rend hommage à Elvis Presley qui avait médiatisé quelques années auparavant son service militaire (voir l'illustration 3). Le Pajolec souligne également que le blouson de cuir noir que porte Hallyday dans le scopitone de La Génération Perdue sorti en 1966 (voir l'illustration 4) n'est pas sans rappeler celui de Marlon Brando dans *L'équipée Sauvage* (voir l'illustration 5)[182]. Mais à partir du milieu des années 60, l'image américanisée de Johnny n'occupe plus une place prépondérante dans sa promotion. Il est d'ailleurs significatif que dans un contexte où Hallyday commence à être également promu à travers une image francisée[183], les journalistes de *Salut les Copains* ne rappellent plus seulement qu'il interprétait dès son plus jeune âge des chansons étatsuniennes mais indiquent également qu'il reprenait dans les années 50 des chansons de la chanson française (Aznavour, Brassens, Bécaud, Les Compagnons de la Chanson)[184].

Né Claude Moine en 1942 à Paris, d'un père employé à la Société des Transports en Commun de la Région Parisienne et d'une mère employée de banque, Eddy Mitchell commence à chanter à 14 ans (1956) dans un cabaret de Clichy[185]. Il y interprète notamment Rock Around The Clock de Bill Haley et Laisse Tomber, une chanson écrite par Eddie Barclay et interprétée par le chanteur et acteur étatsunien résidant en France, Eddie Constantine, dont Mitchell s'inspire pour choisir une partie de son pseudonyme. Dans une brasserie de Royan (estuaire de la Gironde), déguisé en *cow-boy*, il interprète avec son ami Long Chris[186] des chansons du folklore étatsunien. A ce sujet, Mitchell déclarera en 1962 dans *Salut les Copains* : « *Il y avait toujours quelques soldats américains pour nous accompagner et nos chansons favorites étaient déjà dans le style "skiffle"*[187]. » En 1959, il fonde un groupe

(1962-1976) », in Taveaux-Grandpierre (Karine) et Beurrier (Joëlle), dir., *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.100-103.

[181] Sorte de *juke-box* qu'on trouvait dans les cafés et qui permettait de visionner une vidéo accompagnant la musique. Par extension, on parle également de scopitone pour désigner la vidéo en question qui constitue l'ancêtre du clip.

[182] Le Pajolec (Sébastien), « Le cinéma et les yéyés », *op.cit*, p.195.

[183] A ce sujet, voir le chapitre 5.

[184] Mouly (Raymond) « Johnny de douze à dix-huit ans », *Salut les Copains*, art.cit.

[185] La biographie qui suit a été réalisée à partir de : Chalvidant (Jean) et Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, *op.cit*, p.53-71 ; Auteur non renseigné, « Tournez cette page et apprenez tout sur les 13 grands », *Salut les Copains*, n°1, art.cit ; Mouly (Raymond), « Schmoll pour les copains », *Salut les Copains*, n°4, novembre 1962, p.16-24 + p.55 ; Abitan (Guy), « Heureusement, il y a Eddy », *Salut les Copains*, n°17, décembre 1963, p.62-66 + p.84 + p.122 ; Vincent (Éric), « Le domaine privé d'Eddy Mitchell », *Salut les Copains*, art.cit.

[186] Né en 1942, Long Chris est également produit au début des années 60 avec son groupe Les Daltons. S'il est connu des lecteurs de *Salut les Copains*, ses disques se vendent peu. Poursuivant sa carrière de chanteur jusqu'à la fin des années 60, Long Chris devient parallèlement un des paroliers de Johnny Hallyday.

[187] Mouly (Raymond), « Schmoll pour les copains », *Salut les Copains*, art.cit. Le skiffle est une musique folklorique étatsunienne qui s'est développée dans les années 20 et qui mélange des éléments du jazz, du blues et de la country. Le skiffle se caractérise également par le fait que les musiciens utilisent pour instruments des objets domestiques (planche à laver qui sert de percussion, bac de lessive transformé en basse, etc.). Assayas (Michka), dir., *Le nouveau dictionnaire du rock : blues, country, électro, folk, hip-hop, metal, pop, reggae,*

de rock dont le nom, Les Five Rocks, a été choisi parce qu'*« Eddy en voulait un qui soit "choc", à l'américaine*[188] ». L'année suivante, le groupe signe chez Barclay qui les renomme Les Chaussettes Noires.

Si Barclay a donc francisé le nom du groupe, les pochettes de disques n'en restent pas moins conçues comme des répliques de celles des rockers étatsuniens Gene Vincent et Eddie Cochran[189]. De plus, le verso de la pochette de leur troisième E.P Tu Parles Trop, sorti en 1961, indique : « *[…] dont les idoles ont pour nom Elvis Presley ou Gene Vincent. Ce sont les premiers à avoir parfaitement assimilé l'esprit des groupes du même ordre "made in U.S.A".* » Effectivement fan du rocker étatsunien Gene Vincent, Eddy Mitchell a voulu nommer son fils Gene, ce qui lui a été refusé par la mairie. A défaut, il appelle son chat Lula, en référence à la chanson de son idole Be Bop A Lula ; quant à son chien, il se prénomme Elvis. Dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1962, Mitchell plaisante sur sa date de naissance, à savoir le 3 juillet : « […] *juste à temps pour fêter l'indépendance américaine*[190]. » A l'instar de Johnny Hallyday, Eddy Mitchell affectionne particulièrement l'esthétique *cow-boy*. Dans un reportage qui lui est consacré en 1964 par *Salut les Copains*, le journaliste Eric Vincent commente ainsi une photo (voir l'illustration 6) où Mitchell apparaît prêt d'un cheval, coiffé d'un chapeau de cuir :



Illustration 6 : Eddy Mitchell en *cow-boy* (Source : *Salut les Copains*, n°23)

> Western, chevaux et rock pur : voilà tout l'univers d'Eddy Mitchell. Je ne subis aucune mode, dit-il, aucune influence. Je chante ce que j'aime et que j'ai toujours aimé. Quant à mes modèles, ils n'ont pas changé : ce sont toujours Gene Vincent, Eddie Cochran et Buddy Holly[191].

Dans un autre article d'Éric Vincent publié deux ans plus tard, il est toujours question de la passion de Mitchell pour ce qu'on appelle désormais les « pionniers », c'est-à-dire les premiers rockers étatsuniens produits dans les années 50 : « *Le péché mignon d'Eddy, c'est*

---

rock'n roll, rock indépendant, soul, Paris, Robert Laffont, 2014, p.2530. Mais lorsque Mitchell évoque son goût pour le skiffle à la fin des années 50, il est possible qu'il se réfère aussi au skiffle tel qu'il a été réapproprié au Royaume-Uni, notamment par l'Ecossais Lonnie Donegan qu'il affectionne particulièrement.

[188] Auteur non renseigné, « Tournez cette page et apprenez tout sur les 13 grands », *Salut les Copains*, n°1, art.cit, p.50.

[189] Orillard (Audrey), « Le scopitone Be bop a lula, par les Chaussettes Noires (juillet 1961) », in Goetschel (Pascale), Jost (François) et Tsikounas (Myriam), dir., *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.288.

[190] Mouly (Raymond), « Schmoll pour les copains », *Salut les Copains*, art.cit.

[191] Vincent (Éric), « Le domaine privé d'Eddy Mitchell », *Salut les Copains*, art.cit.

d'évoquer la grande tradition des pionniers, et de reprendre quelques-unes de leurs attitudes. En argot cela s'appelle : "Piquer des plans Gene Vincent"[192]. »

Les exemples de Johnny Hallyday et d'Eddy Mitchell témoignent bien d'une stratégie des acteurs de l'industrie du disque et des médias qui consiste à produire et promouvoir les rockers français comme des répliques de *stars* étatsuniennes. Si l'idée d'une identité étatsunienne des rockers français est pertinente, c'est donc moins parce que ces derniers empruntent largement à une culture étatsunienne mais plutôt parce que ces emprunts, maintes fois soulignés, servent à les identifier. A l'exception du fait que les producteurs se montrent réticents à ce que des chanteurs français chantent en anglais[193], les stratégies promotionnelles qu'ils adoptent témoignent d'une volonté de proposer une image des rockers français qui apparait en cohérence avec l' « américanité » attribuée au style musical qu'ils pratiquent. En effet, jouer du rock semble nécessairement aller de pair avec des attitudes et des poses empruntées au cinéma étatsunien (James Dean, Marlon Brando, westerns) ou aux rockers étatsuniens (Elvis Presley, Gene Vincent, Eddie Cochran), avec des vêtements appropriés (panoplie du *cow-boy*, blouson de cuir, chemises en dentelle), voire, dans le cas de Johnny Hallyday et de Vince Taylor (voir encadré 16), avec une nationalité étatsunienne inventée. Pour le dire plus simplement, conçue comme une musique spécifiquement étatsunienne, le rock, même joué par des Français, semble pouvoir n'être produit et promu que sous couvert d'une « américanité ».

Encadré 16 : Vince Taylor, chanteur britannique ou étatsunien ?

Johnny Hallyday n'est pas le seul musicien qui s'est vu attribuer une fausse nationalité. Il en est de même pour le chanteur britannique Vince Taylor produit en France à partir de 1961. Né en 1939 à Londres, Vince Taylor a effectivement passé son enfance aux Etats-Unis mais a gardé sa nationalité britannique[194]. Or, lorsqu'il signe chez Barclay en 1961 après avoir sorti un disque produit au Royaume-Uni, son label le promeut comme un chanteur de nationalité étatsunienne. L'information est alors relayée par *Disco Revue* qui situe sa naissance à Hollywood en 1940[195] et par Claude Sarraute qui le présente dans *Le Monde* comme un « *Yankee* » qui « *a le mérite d'être un produit authentique, un produit d'importation*[196] ».

Cette idée que la pratique du rock implique des éléments extra-musicaux en cohérence avec l' « américanité » reconnue de ce style musical se retrouve également dans le pseudonyme anglophone que bon nombre de musiciens se choisissent, ainsi que dans le nom

[192] Vincent (Éric), « S'il n'en reste qu'un ce sera celui-là », *Salut les Copains*, n°43, février 1966, p.8.
[193] A ce sujet, voir *infra*.
[194] Mouly (Raymond), « Ce Vince Taylor que l'on croyait méchant… », *Salut les Copains*, n°24, juillet 1964, p.107.
[195] Auteur non renseigné, « Vince Taylor », *Disco Revue*, n°4, 11 novembre 1961. Le magazine révèle sa nationalité britannique l'année suivante. Auteur non renseigné, « Vince Taylor, un phénomène ? », *Disco Revue*, n°9, avril 1962.
[196] Sarraute (Claude), « Vince Taylor à l'Olympia », *Le Monde*, 30 décembre 1961.

d'une minorité de groupes (voir tableau 4)[197]. Dans certains cas, il ne s'agit d'ailleurs pas seulement de choisir un pseudonyme anglophone mais également de se référer à un personnage étatsunien, qu'il soit fictif ou réel. C'est par exemple le cas de Dick Rivers qui s'est inspiré de Deke Rivers, le personnage interprété par Presley dans *Amour Frénétique*[198]. Né Willy Taïeb en 1944 en Tunisie, le batteur des Chats Sauvages puis des Champions se fait appeler Willy Lewis en référence à l'humoriste étatsunien Jerry Lewis[199]. Quant au britannique Brian Maurice Holden produit en France à partir de 1961, bien qu'ayant déjà un nom anglophone, il se choisit un pseudonyme, Vince Taylor, inspiré de l'acteur étatsunien Robert Taylor qui a interprété Ivanhoé au cinéma[200].

Tableau 4 : Liste non exhaustive de pseudonymes de musiciens et/ou noms de groupe anglophones parmi ceux qui ont enregistré au moins un disque produit en France entre 1960 et 1963[201]

Pseudonymes	Patronymes	Groupes
Lucky Blondo	Gérard Blondiot	
Johnny Hallyday	Jean-Philippe Smet	
Maguy Marshall	Marguerite Zanni de Bastia	
		Les Gamblers
		Les Sunlights
		Les Swifts
		Les Players
		Les Strangers
Danny Boy	Claude Piron	Les Pénitents
Billy Bridge	Jean-Marc Brige	Les Mustangs
Long Chris	Christian Blondieau	Les Daltons
Jimmy	Claude Hampel	
Rick	Richard Muller	
Peter	Jean-Pierre Bordy	
James Fawler	Gérard Roboly	Les Chats Sauvages
Willy Lewis	Willy Taïeb	
Jack Regard	Gérard Jacquemus	

[197] Bien avant les rockers français, dès les Années folles, les musiciens de jazz recouraient déjà à des pseudonymes anglophones. Dans son autobiographie, Eddie Barclay explique bien qu'il a choisi son pseudonyme de façon à ce qu'il soit cohérent avec sa pratique du jazz : « *Car en matière de jazz, Barclay, ça sonne quand même mieux que Ruault* […] *De toute façon, quand on "fait" dans la musique et que l'on est un fou de jazz, il vaut mieux s'appeler Barclay que Durand. Ça passe mieux, c'est plus chic* ». Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, *op.cit*, p.20-22.

[198] Cela étant, l'exemple de Dick Rivers permet de souligner que les musiciens français peuvent également se servir de référents britanniques, même si ces derniers sont sans commune mesure avec les référents étatsuniens. En effet, le nom du groupe de Dick Rivers, à savoir les Chats Sauvages, est inspiré du groupe britannique Marty Wilde and the Wildcats. De plus, avant d'être produits, Les Chats Sauvages s'appelaient Jerry Joyce and the Joyce Men, et se sont ainsi inspirés de la forme syntaxique du nom du groupe britannique Tommy Steele and the Steelemen. En revanche, « Jerry » fait référence à la B.D belge Jerry Spring qui met en scène un cow-boy étatsunien, ainsi qu'à l'humoriste étatsunien Jerry Lewis. Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc.*, *op.cit*, p.73 et p.91.

[199] Chalvidant (Jean) et Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, *op.cit*, p.30-35.

[200] Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1. 1956-1964 : Le temps des pionniers*, Bègles, Le Castor Astral, 2013. Dans la mesure où l'ouvrage de Delbrouck a été consulté en version EBOOKS, les pages ne seront pas référencées.

[201] Pour l'essentiel, les patronymes ont été trouvés dans Chalvidant (Jean) et Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, *op.cit*.

Dick Rivers	Hervé Forneri	
John Rob	Jean-Claude Roboly	
Mike Shannon	Michel Simonet	
Mick Harvey	Michel Levieuge	Les Aristocrates
Johnny	Georges Tournay	
Vic Laurens	Victor d'Arpa	Les Vautours
Dany Logan	Daniel Deshayes	Les Pirates
Tony March	Antoine Cortès	Les Blousons Noirs
Eddy Mitchell	Claude Moine	Les Chaussettes Noires
Mick	Michel Picard	
Vince Taylor	Brian Maurice Holden	Les Play Boys

Quel sens donner à l' « américanité » mise en jeu dans la production, la promotion et l'auto-présentation des rockers français ? Si ces derniers peuvent se référer à des musiciens noirs (Ray Charles, Fats Domino, Chubby Checker, Little Richard, etc.) ou à des genres musicaux associés à une « culture noire » (jazz, r'n'b), les éléments qui servent à les identifier – comme ceux qui composaient leur identité narrative lorsqu'ils étaient des adolescents dans les années 50 – renvoient essentiellement à une « Amérique blanche », soit en raison de l'assimilation systématique à des *stars* blanches du cinéma et de la musique (James Dean, Marlon Brando, Elvis Presley, Gene Vincent, Eddie Cochran, etc.), soit avec la référence récurrente à des objets associés à une « culture blanche » (country, western, *cow-boys*). Cette surreprésentation d'une « culture blanche » dans l' « américanité » des rockers français se retrouve également dans la lecture que les acteurs impliqués dans leur production proposent du rock et qui, à l'exact inverse de celle proposée par les critiques jazz dans les années 50, tend à surévaluer les « influences blanches » au détriment des « influences noires ». Par exemple, lorsqu'en 1963, Johnny Hallyday et Sylvie Vartan enregistrent un disque à Nashville, le directeur de la production de Philips, Louis Hazan, justifie ainsi le choix du lieu : « *Enregistrer dans la capitale mondiale du rock, Nashville*[202]. » Choisir pour capitale du rock Nashville revient alors à inscrire le rock au sein des « musiques blanches » puisque la ville est associée à la country (voir les encadrés 17 et 18). Si Memphis avait été retenue, c'est-à-dire la ville où Elvis Presley a enregistré ses premiers disques, l'inscription du rock dans une tradition musicale aurait été différente dans la mesure où Sam Phillips, le producteur de Presley, a tenté d'opérer avec son jeune poulain une synthèse des « musiques noires » et des « musiques blanches » (voir l'encadré 19). Ainsi, pour l'heure, l'aspect inter-culturel du rock étatsunien n'est pas encore mis en avant par les musiciens et les producteurs français qui le présente avant tout comme une musique issue d'une « culture blanche ».

[202] Mouly (Raymond), « Le nouveau monde de Johnny et Sylvie », *Salut les Copains*, art.cit, p.126.

Encadré 17 : La country music comme « musique blanche »

L'écrivain Gérard Herzhaft qui a publié plusieurs livres consacrés aux musiques étatsuniennes donne une définition ethnico-géographique de la country : « *Car, à l'instar du blues pour le monde négro-américain, la Country Music est beaucoup plus qu'une manifestation culturelle parmi d'autres pour les Blancs du Sud, elle est un des éléments dominants de leur culture et elle reflète parfaitement l'âme profonde et les aspirations de ce groupe humain [...] Ainsi encore une fois comme le blues pour les Noirs, la Country Music peut d'une certaine façon être considérée comme une musique ethnique qui est le reflet exact et fidèle de l'état et de l'évolution d'une société : celle des petits Blancs du Sud*[203]. » L'ethnicisation de la country et du blues qu'opère Herzhaft ne l'empêche pas de présenter tout au long de son livre une perméabilité entre les « musiques noires » et les « musiques blanches » qui s'influencent réciproquement, à tel point qu'il les pense comme appartenant à un même ensemble, celui de la musique du sud des Etats-Unis : « *[...] la Country Music et le blues sont en fait les deux facettes – blanche et noire – d'une culture commune dont la richesse et l'extraordinaire engouement qu'elle rencontre actuellement dans le monde entier viennent d'ailleurs très largement de l'originalité et de la profondeur de ce mélange*[204]. » Il reste qu'en concevant cette culture commune comme le produit d'un mélange, Herzhaft postule l'existence, à un moment dans le temps, de deux cultures distinctes. Adoptant une perspective plus constructiviste, le sociologue Richard A. Peterson montre que ce que l'on nomme aujourd'hui « country » est le résultat d'un long tâtonnement de l'industrie du disque et des médias qui, depuis les années 20, cherchent à reproduire les caractéristiques musicales et sémiotiques d'un disque de Fiddlin' John Carson qui a rencontré le succès commercial[205]. Ce n'est qu'après une succession d'ajustements que la musique et l'image proposées par l'industrie du disque et les médias ont correspondu à ce que le public attendait. Mais au-delà de ce caractère processuel, l'article de Peterson montre bien qu'il a toujours été question, pour le public comme pour les acteurs de la musique, d'associer la country music à un archétype de l'Etatsunien blanc, qu'il s'agisse de la figure du *hillbilly*, un montagnard pauvre et âgé des zones rurales, ou du jeune *cow-boy* chantant du cinéma, à l'accent du Sud ou texan.

Encadré 18 : Nashville et la country

La country music apparait dans les années 20, lorsque des producteurs citadins – notamment new yorkais – cherchent à commercialiser ce qu'ils nomment *hillbilly* (péquenaud) et qu'ils présentent (et se représentent) comme une musique jouée par des ruraux blancs, sans instruction, habitant le sud de la chaîne montagneuse des Appalaches[206]. Le lien entre la country et Nashville a donc d'abord été géographique puisque la ville se situe dans cette région. Pour Gérard Herzhaft, l'émission radiophonique The Grand Ole Opry émettant depuis Nashville à partir de 1925 et consacrée au *hillbilly* « *a beaucoup contribué à faire de Nashville la Capitale de la Country Music qu'elle est progressivement devenue, et Nashville s'est, en contrepartie, largement identifiée à ce qui n'était au départ qu'un simple programme de radio, mais qui a fini par devenir une sorte d'Académie de la Country Music*[207] ». Dans la seconde moitié des années 50, pour répondre au succès que rencontre le rock, des producteurs de country basés à Nashville ont cherché à rendre la country plus commerciale en gommant quelque peu son aspect rural et en sophistiquant la production discographique[208]. Selon Herzhaft, l'un de ces producteurs à qui l'on attribue le « Nashville Sound » a alors été déterminant dans l'association entre le style musical et la ville : « *Chet Atkin impose définitivement le Nashville Sound à l'intérieur comme à l'extérieur de la Country Music. Mieux ! Il finit par faire confondre*

[203] Herzhaft (Gérard), *La Country-Music*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p.4-5.
[204] *Ibid*, p.5-6.
[205] Peterson (Richard A.), « La fabrication de l'authenticité [la country music] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.93, juin 1992, p.3-20.
[206] *Ibid*, p.4-5 et p.11.
[207] Herzhaft (Gérard), *La Country-Music*, *op.cit*, p.26.
[208] *Ibid*, p.92-95.

Nashville Sound et Country Music au grand public américain et, par là même en Europe […] » Ainsi, en faisant de Nashville la capitale du rock, Louis Hazan fait presque un contre sens puisque le « Nashville Sound » est apparu en réaction contre le succès du rock.

Encadré 19 : Le rock, synthèse des « musiques noires » et des « musiques blanches »

Elvis Presley enregistre son premier disque aux studios Sun Records basés à Memphis. Sam Phillips, le directeur du label était déjà connu pour avoir produit aussi bien des musiciens blancs (Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins) que des *bluesmen* noirs (Howlin'Wolf, Ike Turner, BB King). Phillips a alors pressenti en Presley la potentialité commerciale que pouvait représenter un chanteur blanc interprétant de la « musique noire »[209] : « *Si je pouvais trouver un Blanc avec un son de Noir, je pourrais gagner un milliard de dollars. Je sais que, pour que la musique noire trouve la place à laquelle elle a droit dans ce pays, il faudra trouver des chanteurs blancs qui en fassent – il ne s'agit pas qu'ils la copient, qu'ils la changent, qu'ils l'édulcorent. Mais juste qu'ils en fassent*[210]. » Si la stratégie de Phillips, telle qu'il la présente ici, se limite à faire jouer de la « musique noire » à un musicien blanc, le sociologue Paul Yonnet note qu'elle a été dans les faits plus ambitieuse puisque le premier disque de Presley a la particularité de comporter un blues interprété comme un chanteur blanc et une chanson country interprétée comme un chanteur noir, les deux titres étant alors « *interprétés chacun en sens inverse de son origine, pour former un véritable damier musical*[211] ». Ainsi, Memphis – contrairement à Nashville – apparait comme le lieu où s'est joué un syncrétisme musical qui a donné naissance au rock comme musique inter-culturelle. D'ailleurs, en 1966, dans un numéro spécial de *Jazz Hot* consacré au rock et à la folk – qui sera à l'origine du magazine *Rock & Folk* –, Kurt Morh explique l'apparition d'Elvis Presley à Memphis en soulignant que dans la ville, on achetait « *surtout du « hillbilly » (les Blancs), ou du blues (les Noirs)*[212] ». De plus, Morh conçoit plus généralement le rock comme le résultat de l'évolution convergente des *bluemens* noirs et des chanteurs de « Country et Western ».

Cela étant, cette présentation du rock comme musique essentiellement « blanche », peut, au moins pour une part, découler d'une stratégie de l'industrie du disque et des médias qui consisterait à favoriser l'identification d'un public français à des objets inscrits dans une « culture blanche », plutôt qu'à des objets inscrits dans une « culture noire », quand bien même ces derniers seraient promus par l'intermédiaire de musiciens français blancs. La lecture que la presse jazz proposait du rock dans les années 50 – à savoir qu'il s'agit d'une « musique noire » jouée par des musiciens blancs pour un public blanc – reposait d'ailleurs sur le postulat implicite qu'un auditeur blanc s'orientera plus facilement vers un musicien blanc. C'est par exemple ce que soutient Kurt Morh dans un article publié dans *Jazz Hot* en 1966 : « *Certains doivent leur succès davantage à leur peau qu'à leur talent (ce n'est pas une*

[209] Cette stratégie n'est pas sans évoquer la lecture du rock que proposeront les critiques français de jazz. En effet, comme nous l'avons vu, bon nombre de journalistes de la presse jazz voit dans le rock une stratégie commerciale visant à faire jouer de la « musique noire » par des musiciens blancs pour un public blanc.

[210] Cité in Halberstam (David), *Les Fifties. La révolution américaine des années 50*, Paris, Editions du Seuil, 1995, [New York, 1993], p.349.

[211] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.148. Voir aussi la thèse du sociologue Jonathan Kamin pour qui les premiers rockers ont interprété de la « musique noire » en y ajoutant une « sensibilité blanche » afin de rendre plus acceptable cette musique auprès d'un public blanc. Kamin (Jonathan Liff), *Rhythm & Blues in White America : Rock and Roll As Acculturation and Perceptual Learning*, thèse en sociologie, Princeton, Princeton University, 1975.

[212] Morh (Kurt), « Rock Story », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 bis, juillet 1966, p.45.

question de "racisme", mais cela provient tout naturellement du fait qu'un auditeur blanc s'identifie plus aisément avec un artiste de même couleur) […][213] » Les données recueillies ne permettent pas de savoir s'il s'agit là d'un présupposé des acteurs de la musique. Les propos d'une lectrice de *Salut les Copains*, interrogée par Frank Ténot en 1963 sur le rapport entre le rock et le jazz, laissent effectivement penser qu'un auditeur blanc s'identifie plus facilement à un musicien blanc :

> Pour moi, le jazz c'est ennuyeux et trop compliqué. Comment pourrais-je aimer la musique de ces Noirs, qui sont peut-être gentils, mais qui me font peur physiquement ? Le rock, c'est ma musique, jouée et chantée par des artistes qui me ressemblent, qui pourraient être des copains. Vous me voyez être la copine de Thelonious Monk ?[214]

Mais ce seul exemple est bien sûr insuffisant pour statuer sur la question. En revanche, présupposé ou non, l'accent mis sur les « sources blanches » du rock dans la production et la promotion des rockers français relève dans tous les cas d'une stratégie des acteurs de la musique. Cette stratégie a d'ailleurs été explicitée par le producteur et *manager* du groupe britannique les Rolling Stones dans son autobiographie. Après que les Stones se sont fait connaitre en tant que groupe de blues au début des années 60, Andrew Loog Oldham leur demande de diversifier leur style car, selon lui, l'idiome des Noirs ne leur permettra pas d'élargir leur public[215].

La surreprésentation d'une « culture blanche » étatsunienne qui se joue dans la production et la promotion des rockers français peut également s'expliquer par la façon dont ces derniers se sont branchés sur des objets étatsuniens quand ils étaient encore adolescents dans les années 50. Contrairement aux critiques de jazz qui, au même moment, décodaient les musiques étatsuniennes à l'aune de l'histoire des Etats-Unis, notamment en mobilisant les thèmes de l'esclavage et de la ségrégation, la perception qu'en avaient les futurs jeunes rockers français reposait essentiellement sur les sons et les images que les industries culturelles étatsuniennes exportaient en France et auxquels ils avaient facilement accès. Ces jeunes ne percevaient alors pas bien les enjeux inter-culturels qui se jouaient avec la musique de Presley, de la même façon que, pour le journaliste étatsunien David Halberstam, Presley lui-même n'en avait pas conscience[216], ou encore, que les Teddy Boys britanniques dont parle Dick Hebdige ne percevaient pas « *le subtil dialogue entre formes musicales noires et*

---

[213] *Ibid*, p.47.
[214] Ténot (Frank), « Êtes-vous jazz ou pas jazz », *Salut les Copains*, art.cit, p.55.
[215] Oldham (Andrew Loog), *Rolling Stoned*, Paris, Flammarion, 2006, [*Stoned/2 Stoned*, London, 2000/2002], p.151. Le chapitre suivant offrira l'occasion de développer ce point.
[216] Si Halberstam présente Presley comme un musicien capable d'interpréter avec brio des « musique noires » (blues, gospel), il apparait que ce dernier était finalement très peu intéressé par la « culture noire » en tant que telle. Halberstam (David), *Les Fifties, op.cit*, p.338-339.

blanches qui s'exprimait dans le vibrato des premiers chanteurs de rock », car leur réappropriation du rock étatsunien était « *sommaire et passablement abstraite*[217] ». L' « Amérique » qu'ils se représentaient était à l'image des images qu'ils recevaient, c'est-à-dire une « Amérique » essentiellement faite de *cow-boys* et de jeunes blancs ayant accès à la consommation, avec en arrière-plan, quelques groupes ethnicisés comme les Indiens ou les Noirs. Loin de renvoyer aux antagonismes, ou au contraire, aux tentatives de synthèse entre des groupes ethnicisées, leur « Amérique » apparait comme une et indivisible. C'est d'ailleurs pour cette raison que leur goût affiché pour une poignée de musiciens noirs relativement connus en France ne doit pas s'interpréter comme une exception. Il est alors symptomatique que les musiciens noirs appréciés des rockers français (par exemple Little Richard ou Ray Charles) commencent dans le même temps à être exclu d'une « culture noire » par la presse jazz, en raison de leur succès commercial auprès d'un public blanc.

Au sein des deux Salut les Copains, l'inscription du rock dans une culture ethnicisée est plus ambivalente. Il arrive que la lecture du rock que proposait la presse jazz dans les années 50 soit reproduite, notamment parce que les deux équipes des SLC sont composées pour une bonne part d'anciens acteurs du jazz (voir encadré 20). On retrouve par exemple dans un article de Daniel Filipacchi publié en 1962 l'idée d'une équivalence entre le rock et le r'n'b :

> Mais à l'intérieur du jazz, qui est une musique pleine de richesse et de variété, j'ai toujours eu une préférence marquée pour cette spécialité que les fabricants de disques américains appellent "Rhythm and Blues" et que les Noirs désignaient entre eux, depuis des dizaines d'années déjà, sous le nom de Rock and Roll[218].

Encadré 20 : Salut les Copains. Deux médias tenus par des passionnés de jazz[219]

Pour rappel, Daniel Filipacchi et Frank Ténot ont été dans les années 50 des acteurs importants du jazz en France, notamment parce qu'ils animaient l'émission radiophonique Pour Ceux Qui Aiment Le Jazz et qu'ils dirigeaient *Jazz Magazine*[220]. Pour constituer leurs équipes des deux SLC, Filipacchi et Ténot recrutent en partie des passionnés de jazz dont certains ont déjà travaillé avec eux. Par exemple, né en 1944, Michel Poulain a d'abord écrit dans *Jazz Magazine*. Après avoir participé à l'élaboration des premiers numéros de *Salut les Copains*, Filipacchi l'engage comme programmateur de l'émission radio éponyme. Dans le même temps, Poulain anime également Pour Ceux Qui Aiment Le Jazz et écrit des chroniques de jazz dans *Week End Courses.* Avant de devenir rédacteur en chef et directeur de la publication de *Salut les Copains*, Raymond Mouly occupait le poste de secrétaire général au sein de *Jazz Magazine.* Les photographies des 5 premiers numéros de *Salut les Copains* sont prises par Jean-Pierre Leloir (né en 1931) qui vendaient dans les années 50 ses clichés à *Jazz Hot* ou encore à *Music-Hall*. Jean-Marie Périer (né en 1940) qui le remplace ensuite travaillait déjà avec Filipacchi au sein de *Paris-Match* et de *Jazz Magazine*. Quant à Josette Bortot-Sainte-Marie qui assure avec Michel Poulain la programmation de l'émission Salut les Copains, elle travaillait auparavant dans Pour Ceux Qui

[217] Hebdige (Dick), *Sous-culture*, *op.cit*, p.54.
[218] Filipacchi (Daniel), « Je vous emmène à Europe 1 », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.28-29.
[219] Cet encadré a été réalisé à partir de Quillien (Christophe), *Nos années salut les copains, 1959/1976*, Paris, Flammarion, 2009, p.16 et p.38-40 ; Entretien avec Michel Poulain, 1 avril 2015.
[220] Pour d'autres exemples, voir le premier chapitre.

Aiment Le Jazz.

Mais la lecture du rock dans *Salut les Copains* comporte quelques différences non négligeables par rapport à celle proposée par la presse jazz dans les années 50. D'abord, les antagonismes entre groupes ethnicisées y sont euphémisés, voire absents. Il n'est par exemple plus question de mobiliser le thème de la ségrégation ou encore celui du vol des « musiques noires » par les Blancs. Ensuite, la hiérarchisation des musiciens en fonction de leur appartenance à telle culture ethnicisée y est absente. De plus, si le rock est encore associé aux « musiques noires » comme il vient d'en être fait mention, il n'est plus question de le présenter comme un ersatz. Enfin, si Filipacchi inscrit le rock dans une continuité des « musiques noires », à l'instar de la presse jazz de la décennie précédente, d'autres journalistes mettent plutôt en avant l'idée que le rock résulte de la rencontre entre les « musiques noires » et les « musiques blanches » – il s'agit surtout de journalistes qui ne sont pas d'anciens acteurs du jazz, ce qui est alors significatif. C'est par exemple le cas du premier article consacré à l'histoire du rock dans *Salut les Copains*, écrit par Jacques Barsamian en 1963 :

> Le rock, lui, est une langue vivante, qui réalise la synthèse de genres différents ; il emprunte au jazz, musique des Noirs américains, qui est lui-même une musique complexe, certains de ses éléments (les plus importants, d'ailleurs) ; il en emprunte de même certains (accessoires) à la tradition blanche des cow-boys, baladins et autres ménestrels de l'Amérique de grand-papa […] c'est l'apport de structures proprement occidentales, c'est la chanson dont l'alternance couplet-refrain raconte une histoire complète, c'est la recherche de l'arrangement et de l'effet[221].

Ainsi, contrairement à l' « américanité » que les rockers français expriment (ou se voient attribuer) qui tend à renvoyer à une « culture blanche », le traitement du rock dans *Salut les Copains* témoigne d'une certaine prise en compte des échanges inter-culturels qui se sont joués avec l'apparition du rock aux Etats-Unis.

A plus d'un titre, les référents étatsuniens servent à donner du sens aux pratiques musicales et aux discours liés au rock, même si tous les acteurs impliqués ne mettent pas le même sens dans le concept d' « Amérique ». Mais le principe d'« américanité » sert également à recouvrir sous la catégorie « rock » des esthétiques musicales plus ou moins hétéroclites.

[221] Barsamian (Jacques), « L'épopée du rock. Les pionniers », *Salut les Copains*, n°14, septembre 1963, p.23-24.

2.2.2 Le « rock » des acteurs du rock en France

Qu'il s'agisse des discours des acteurs de la musique (dont les musiciens) ou des professionnels médiatiques, ou encore de la catégorisation des musiciens français et étatsuniens, le « rock » est largement employé sans être véritablement l'objet d'une définition esthétique qui le démarquerait d'autres genres musicaux. Le « rock » semble alors servir de catégorie fourre-tout dont le sens repose essentiellement sur le principe d' « américanité ».

Dans le premier éditorial de *Salut les Copains* publié en 1962, Daniel Filipacchi présente l'émission radiophonique éponyme dont il s'occupe avec Frank Ténot depuis 1959 comme le vecteur principal du rock en France[222]. Pourtant, mon entretien avec Michel Poulain indique que la programmation de l'émission dont il avait la charge, loin d'être cantonnée au rock, contenait aussi bien du jazz, de la pop que de la variété :

> Donc moi, j'aimais le jazz, je me suis retrouvé à être intégré dans la programmation Salut Les Copains. Et c'était effectivement le tout début des chanteurs français puisque la programmation à l'époque, elle était à 95% d'international, enfin anglo-américaine, puisque Daniel [Filipacchi] se faisait venir d'un disquaire de New York qui s'appelait Brentano's… il faisait venir le top 50 et c'était vraiment… chez nous, c'était comme noël toutes les semaines, quand on attendait par la poste le paquet de nouveaux singles du *Cash Box*, du *Billboard*. On se précipitait dessus. Voilà. Donc on était en plein dans cette musique du début… donc des années de la pop et de la variété américaine. Et donc… et ce qui était bien… effectivement, le fait qu'on soit tous des fans de jazz de base, quand même, ça nous a permis finalement de programmer des trucs, avec le recul, qui paraissaient quand même anachroniques. On programmait Ray Charles, Aretha Franklin, James Brown. Même d'ailleurs, l'été où il fallait quand même… y avait moins de pub à l'époque, l'été. Et souvent, c'est Frank Ténot qui présentait l'émission parce que Daniel partait en vacances. Donc on était un peu plus jazz avec Frank et on avait clairement créé une séquence jazz […][223]

Si les musiques diffusées à Salut les Copains sont donc diverses d'un point de vue stylistique, l'émission est pour l'heure orientée essentiellement vers des musiques étatsuniennes.

Dès les premiers numéros, le magazine apparait pour l'essentiel tourné vers les vedettes françaises. En revanche, à l'instar de l'émission radio, il n'est pas question pour Filipacchi d'enfermer son magazine « *dans une formule rigide, musicale ou autre […]*[224] ». Ses goûts musicaux personnels qu'il détaille dans un article publié en 1962 permettent alors d'illustrer le contenu hétéroclite de *Salut les Copains* :

> […] A vrai dire, pour être franc, je n'aime en France, que les chanteurs plus ou moins rock, sauf Georges Brassens qui est un génie incontestable. Personne ne peut nier que les quatre grands, chez nous, sont actuellement Richard [Anthony], Johnny, Eddy et Dick

[222] Filipacchi (Daniel), « Éditorial », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.3.
[223] Entretien avec Michel Poulain, 1 avril 2015.
[224] Filipacchi (Daniel), « Editorial », *Salut les Copains*, n°2, septembre 1962, p.11.

> […] Une place à part pour Claude Nougaro et Leny Escudero qui sont aussi excellents, chacun dans leur genre[225].

De fait, outre la promotion de jeunes musiciens associés au rock, le magazine offrira effectivement ses colonnes à des chanteurs associés à la chanson française qui sont entrés en carrière avant les années 60, à l'instar de Brassens et de Nougaro. Mais, ce qui est le plus significatif pour ce qui nous concerne ici, c'est l'idée de « *chanteurs plus ou moins rock* ». En effet, Filipacchi n'entend pas développer un discours puriste sur le rock et poursuit ainsi la stratégie qu'il avait déjà déployé au sein de *Jazz Magazine* dans les années 50, qui, pour rappel, consistait à adopter une position pragmatique en dehors de « la guerre du jazz » opposant le *BHCF* et *Jazz Hot*. Ainsi, si *Salut les Copains* se réfère fréquemment au rock, la question de savoir ce qu'est le rock n'est pas centrale.

Disco Revue apparait plus spécialisé en musique rock, ne serait-ce que par son sous-titre qui indique dès le premier numéro publié en 1961 : « *Tous les disques rock* ». Au numéro suivant, Jean-Claude Berthon, le fondateur du magazine alors âgé de 19 ans, présente le rock comme un genre musical en soi en le démarquant nettement du jazz, de la variété et de la musique classique :

> Eh ! bien, il est temps que les "vrais" amateurs de rock prennent position. Nous ne tenons pas à devenir un compromis entre ces bandes organisées qui sabotent nos spectacles et les vrais amateurs de jazz qui comparent le rock'n roll à une odieuse caricature du jazz. Soit dit en passant, sans doute l'inintelligence et le manque de matière grise ne nous permettent-elles pas, nous les "fans du rock" âgés de 14 à 20 ans d'apprécier et de comprendre le jazz. Les hautes sphères ne nous atteignent pas et nous nous rabattons sur un rythme moins "fouillé" et plus "simplet" que nous pouvons prétendre "comprendre". Le problème est ouvert. Il y a environ cinq ans, nous pouvions distinguer trois sortes de musique : la Classique et son élite de connaisseurs, le Jazz et sa minorité d'amateurs, et la Variété qui englobait alors une majorité écrasante d'auditeurs. 1960 a vu la naissance du rock'n roll en France […] Le Rock'n Roll est une musique qui possède ses sources, son style et ses vedettes propres[226].

Berthon prend alors le contre-pied de la lecture jazzistique du rock en valorisant sa simplicité formelle et en tournant en dérision l'élitisme associé aux amateurs de jazz. Mais selon les numéros, l'isolation du rock vis-à-vis d'autres genres musicaux, et notamment vis-à-vis du jazz et des variétés, n'est pas toujours pensée. Par exemple, trois mois plus tôt, Berthon présentait une lecture du rock qui n'est pas sans rappeler celle de la presse jazz dans les années 50 :

> D'autre part, je dois avouer que le Rock'n Roll a des affinités très grandes avec le Jazz. Mieux, je pourrais dire qu'ils sont cousins. Le meilleur exemple à tirer de cette idée est

[225] Filipacchi (Daniel), « Je vous emmène à Europe 1 », *Salut les Copains*, art.cit, p.29.
[226] « Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°5, 2 décembre 1961, p.7.

> d'écouter DIEU MERCI IL M'AIME AUSSI, par Nicole Croisille et la version originale américaine HALLELUJAH I LOVE HER SO de Ray Charles. Les deux versions sont considérées Jazz alors que ce sont deux Rock'n Roll, d'un style d'ailleurs plus évolué[227].

Quant à la délimitation entre le rock et les variétés, Berthon ne la respecte pas toujours puisqu'il inclut le rock de Johnny Hallyday dans « *le domaine des variétés*[228] ». Ainsi, si *Disco Revue* témoigne d'une volonté plus grande que *Salut les Copains* de délimiter le rock vis-à-vis d'autres genres musicaux, les frontières stylistiques en jeu ne sont pas clairement explicitées.

Moins employé pour désigner une esthétique musicale particulière, le « rock » tend à être associée à toute musique étatsunienne rythmée, relativement récente et qui s'adresserait à un public jeune. Pour le démontrer, il peut être intéressant de mobiliser des discours *a posteriori* qui comporte deux logiques contradictoires. En effet, répondant à une question sur leur découverte du rock étatsunien, des enquêtés mentionnent des musiciens qu'ils excluent aujourd'hui du rock, au nom de classements qui se sont depuis imposés. C'est par exemple le cas de Jacky Berroyer qui, pour rappel, découvre le rock étatsunien via la fête foraine de Reims où sont diffusés des disques étatsuniens :

> R : Ah oui, j'étais dans mon lit, j'étais pas sur la fête foraine mais tu sais, on me faisait… on me mettait au lit de bonne heure mais je pouvais pas ne pas entendre la fête parce que le plus gros manège était juste derrière la maison et tout ça. Et c'est… on entendait un peu de tout : y avait les Platters[229], y avait Paul Anka[230].
>
> Q : Alors justement, toi qui parlais de mauvaise utilisation du mot "rock", Paul Anka ?
>
> R : Oui ça n'en était pas, ni les Platters […] Mais c'était des nouveautés et parmi toutes ces nouveautés qui venaient d'Amérique, y avait le rock proprement dit quoi[231].

Répondant à une question sur sa découverte du rock, Berroyer cite des musiciens qui pourtant, ne relèvent pas du rock à ses yeux. Il en est de même pour Jean-William Thoury (né en 1948) qui mentionne également les Platters et Paul Anka tout en précisant ensuite qu'ils sont « *un peu à la limite* » du rock[232]. Loin de témoigner d'une « erreur », la confusion de ces enquêtés permet au contraire de comprendre qu'ils ne se posaient pas véritablement la question de savoir si tel ou tel musicien relevait du rock. Il s'agissait plutôt pour eux d'associer divers musiciens étatsuniens qu'ils recevaient plus ou moins dans le même temps. Il est d'ailleurs significatif que dans un article publié en 1958 dans *Music-Hall*, un journaliste

---

[227] Berthon (Jean-Claude), « Johnny Hallyday, un mythe ? », *Disco Revue*, art.cit.
[228] *Ibid*.
[229] Groupe d'Etatsuniens noirs fondé à Los Angeles en 1952.
[230] Né en 1941 au Canada, Paul Anka émigre aux Etats-Unis en 1956 et sort cette même année son premier disque.
[231] Entretien avec Jacky Berroyer, 27 septembre 2016.
[232] Entretien avec Jean-William Thoury, 13 mai 2014.

présente Paul Anka comme le successeur d'Elvis Presley, non pas parce que ces deus musiciens partageraient une esthétique musicale similaire mais plutôt parce qu'il s'agit de deux jeunes chanteurs produits aux Etats-Unis et appréciés d'un public jeune français[233]. Il apparait alors que le classement des musiciens par genre ne revêt qu'une importance mineure et que la catégorie « rock », sans consistance stylistique mais circulant largement en France à partir de la fin des années 50, ait pu servir à regrouper divers musiciens étatsuniens appréciés des jeunes, que des classements ultérieurs commanderont de séparer.

Cette inconsistance stylistique du « rock » se retrouve alors dans la catégorisation des jeunes musiciens français qui tendent à être inclus au rock si des référents étatsuniens interviennent de façon significative dans leur production et leur promotion, et ce, quelle que soit l'esthétique musicale qu'ils pratiquent.

Il faut d'abord souligner que les premières histoires du rock français proposées par *Salut les Copains* mettent en avant trois pionniers, Claude Piron – qui deviendra Danny Boy au début des années 60 –, Danyel Gérard et Richard Anthony[234], alors que ces derniers n'ont pourtant pas été identifiés comme des rockers lors de leur apparition sur le marché du disque. En effet, ces trois musiciens ont été chroniqués dans *Music-Hall* en 1959 sans que le terme « rock » y soit mentionné[235]. Or, en 1962, Claude Piron est présenté dans *Salut les Copains* comme « *le premier et le seul chanteur de rock français [à la fin des années 50]* [236] ». Pour Raymond Mouly qui écrit cette même année, Richard Anthony « *entreprit [en 1958] – sans*

---

[233] Auteur non renseigné, « Paul Anka détrône Presley dans le cœur des bobby-soxers », *Music-Hall*, n°44, octobre 1958, p.17.

[234] L'origine sociale de Danny Boy a déjà été présentée. Né Gérard Daniel Kherlakian en 1939 à Paris, d'une mère italienne et d'un père arménien diamantaire, Danyel Gérard passe une partie de son enfance au Brésil. Il revient à Paris à 12 ans, en 1951. A 16 ans, il chante dans l'orchestre jazz de Claude Luter. En parallèle de ses activités musicales, il travaille comme marchand de journaux puis comme employé dans une agence immobilière. Cartier (Jacqueline), « Jacqueline Cartier vous révèle la jeune chanson », *Music-Hall*, art.cit, p.39-40 ; Vincent (Éric), « La revanche de Danyel Gérard », *Salut les Copains*, n°22, mai 1964, p.110-113 + p.183. Né Ibrahim Richard Btesh au Caire en 1938, d'une mère anglaise et d'un père turc industriel – il peut être intéressant d'ajouter que son grand-père était ambassadeur du Royaume-Uni en Egypte –, Richard Anthony émigre à ses 9 ans en Argentine puis en Angleterre. En 1951, la famille s'installe à Paris et Richard Anthony étudie au lycée Janson-de-Sailly. Après l'obtention de son baccalauréat, Anthony devient représentant de commerce. Cartier (Jacqueline), « Jacqueline Cartier vous révèle la jeune chanson », *Music-Hall*, art.cit, p.39 ; Auteur non renseigné, « Comment Richard Anthony est-il devenu chanteur de rock ? », *Disco Revue*, n°9, avril 1962 ; Mouly (Raymond), « Patient Richard Anthony », *Salut les Copains*, n°3, octobre 1962, p.20-31 + p.48-49 ; Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.39.

[235] Si Jacqueline Cartier se réfère néanmoins à Elvis Presley pour rendre compte de Richard Anthony et de Danyel Gérard, elle fait également mention de James Dean et de Paul Anka, de telle façon que Presley semble plus mobilisé en tant que *star* étatsunienne qu'en tant que rocker à proprement parlé. Auteur non renseigné, « Marchand de poissons le poulain d'Henri Genès a été formé à coups de pied dans le derrière ! », *Music-Hall*, art.cit, p.31 ; Cartier (Jacqueline), « Jacqueline Cartier vous révèle la jeune chanson », *Music-Hall*, art.cit, p.39. Par ailleurs, le verso de la pochette du premier disque de Claude Piron établit une comparaison entre sa voix et celle de Paul Anka, plutôt qu'avec celle d'Elvis Presley.

[236] Auteur non renseigné, « Tournez cette page et apprenez tout sur les 13 grands », *Salut les Copains*, n°1, art.cit, p.47.

doute le premier en France – de chanter du rock en langue française[237] ». Pour Roland Gaillac et Éric Vincent qui écrivent en 1963, les premiers disques de Claude Piron, de Danyel Gérard et de Richard Anthony marquent la naissance du rock français[238]. Enfin, dans un article publié en 1964, Éric Vincent souligne qu'à la fin des années 50, Danyel Gérard n'a pas réussi « *à faire admettre le rock français, si ce n'est d'une minorité de jeunes, avides de cet art, qui écoutaient déjà "Salut les Copains" et fréquentaient le Golf Drouot*[239] ».

Ces trois musiciens sont désormais reconnus comme les pionniers du rock français, non pas parce qu'ils ont été les premiers à être produits en tant que rockers – ce qui sera en revanche le cas de Johnny Hallyday – mais plutôt parce qu'ils ont été parmi les premiers jeunes français – cela étant, Claude Piron a presque 30 ans lorsqu'il sort son premier disque – à avoir interprété des adaptations de chansons étatsuniennes qui, dans leur pays d'origine, rencontraient déjà un succès auprès des jeunes. Par exemple, en 1958, Danyel Gérard et Claude Piron ont enregistré Viens, une adaptation de la chanson When, interprétée la même année par le duo étatsunien les Kalin Twins. Quant à Richard Anthony, si sa filiation au rock français paraît plus évidente puisque que son premier disque comporte une adaptation de la chanson Peggy Sue du rocker étatsunien Buddy Holly – considéré comme tel encore aujourd'hui –, ou encore parce que son premier EP s'intitule Rock'N'Richard, il est plutôt associé au rock français dans *Salut les Copains* pour sa chanson Tu M'Etais Destinée, une adaptation de You Are My Destiny de Paul Anka[240].

Si l'esthétique musicale semble jouer un rôle mineur dans l'inclusion des jeunes musiciens français au « rock », elle n'est pas non plus complétement ignorée. Il est par exemple significatif que Filipacchi considère la chanson Ya Ya Twist, interprétée en 1962 par la chanteuse britannique (mais également produite en France) Petula Clark, comme « *peut-être le meilleur disque de rock enregistré jusqu'à ce jour en français* », mais qu'il reproche aussi à cette dernière de chanter « *trop de chansons sentimentales ou "endormantes"*[241] ». Cet exemple ne va pas à l'encontre de l'idée que l'inclusion au « rock » est facilitée par le lien qui rattache les musiciens français aux Etats-Unis ; en effet, le Ya Ya Twist en question, contrairement à bon nombre de chansons que Petula Clark co-signe ou écrites par des acteurs français ou britanniques, est une adaptation de la chanson Ya Ya, écrite et interprétée l'année

[237] Mouly (Raymond), « Patient Richard Anthony », *Salut les Copains*, art.cit, p.31. Il peut être intéressant d'ajouter que Richard Anthony est également présenté comme un pionnier du rock français dans *Disco Revue*. Auteur non renseigné, « Comment Richard Anthony est-il devenu chanteur de rock ? », *Disco Revue*, n°3, art.cit.
[238] Gaillac (Roland) et Vincent (Éric), « L'épopée du rock n° 3 », *Salut les Copains*, n°16, novembre 1963, p.80-82.
[239] Vincent (Éric), « La revanche de Danyel Gérard », *Salut les Copains*, n°22, mai 1964, p.110-113 + p.183.
[240] Gaillac (Roland) et Vincent (Éric), « L'épopée du rock n° 3 », *Salut les Copains*, art.cit ; Mouly (Raymond), « Patient Richard Anthony », *Salut les Copains*, art.cit, p.31.
[241] Filipacchi (Daniel), « Je vous emmène à Europe 1 », *Salut les Copains*, art.cit.

précédente par le musicien étatsunien de r'n'b Lee Dorsey, né en 1926. En revanche, cet exemple permet d'ajouter qu'un minimum stylistique est requis pour l'inclusion au « rock », à savoir l'idée d'une musique rythmée.

La facilité avec laquelle les jeunes chanteurs français promus sous le couvert d'une « américanité » sont associés au « rock » est, encore une fois, d'autant plus visible que des classements ultérieurs écarteront certains d'entre eux d'une histoire du rock français – de la même manière que certains musiciens étatsuniens seront exclus d'une histoire du rock étatsunien, à l'instar de Paul Anka ou des Platters. Déjà, dans un ouvrage consacré aux yéyés publié en 1966, le journaliste Francis Girod qui a travaillé au *Nouvel Observateur* note que Richard Anthony chantait en 1958 du « *"rock" en français* », les guillemets laissant entendre que l'appellation n'est pas tout à fait exacte[242]. Mais Claude François[243] constitue peut-être l'exemple le plus intéressant dans la mesure où, inclus en 1963 au rock français dans *Salut les Copains*, il sera associé à peine un an plus tard aux variétés dans le même magazine et ne sera jamais mentionné dans les histoires du rock français[244], contrairement à Richard Anthony ouDanyel Gérard qui peuvent encore être mentionnés, au moins en tant que précurseurs. Si Claude François est intégré au rock français par Raymond Mouly[245], c'est moins parce qu'il s'inscrit ouvertement dans la filiation des rockers étatsuniens, a contrario de Johnny Hallyday, d'Eddy Mitchell ou encore de Dick Rivers, mais plutôt parce qu'à l'instar de ces derniers, il est promu dans *Salut les Copains* à travers une image américanisée – que ses producteurs

[242] Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.76.

[243] Né en 1939 en Egypte, d'un père employé par la Compagnie du canal de Suez et d'une mère italienne femme au foyer, Claude François poursuit des études au lycée français du Caire. Suite à la nationalisation du canal en 1956, la famille émigre à Monaco puis s'installe à Nice où elle rencontre des difficultés financières, le père ne retrouvant pas de travail. Passionné de jazz, Claude François devient batteur dans un orchestre. Il se produit également comme chanteur en interprétant des titres de Charles Aznavour, Mouloudji ou Ray Charles. En 1961, il monte à Paris et joue des percussions dans le groupe de rock les Gamblers. En 1962, Claude François est engagé par Jean-Jacques Tilché, directeur artistique des Disques Fontana (filiale française de la major Philips). Il rencontre le succès commercial en 1962 avec sa chanson Belles, Belles, Belles !, une adaptation d'une chanson écrite et interprétée par le duo étatsunien Les Everly Brothers, qui se vend à 200.000 exemplaires. Cette biographie a été réalisé à partir de : Auteur non renseigné, « "Belles, belles, belles", c'est Claude François », *Salut les Copains*, n°6, janvier 1963, p.14-17 ; Mouly (Raymond), « Claude François : un conquérant sorti de l'ombre », *Salut les Copains*, n°11, juin 1963, p.54-63 + p.106-107 ; Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Claude François », *Salut les Copains*, n°33, avril 1965, p.58-119 + p.125-130 + p.143 + p.151-152 ; Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.77-78.

[244] J'aurais pu également mentionner Sheila qui, absente des histoires du rock français, se présentait pourtant comme une chanteuse de rock dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1962. Cabages (Bény), « Un week end chez Sheila », *Salut les Copains*, n°12, juillet 1963, p.122-123.

[245] Mouly (Raymond), « Claude François : un conquérant sorti de l'ombre », *Salut les Copains*, art.cit, p.105.

avaient pourtant cherché à éviter[246] – qui repose aussi bien sur ses tenues vestimentaires que sur la façon dont ses spectacles sont organisés[247].

Après 1963, la catégorie « yéyé » tendra à se substituer dans *Salut les Copains* à celle de « rock français », ce qui permettra justement aux journalistes de désigner une production musicale française, caractérisée *a minima* par l'importance des rythmes, sans qu'une filiation au rock ne soit nécessairement opérée[248]. Dans le même temps, *Disco Revue*, le magazine concurrent, opérera une épuration du rock français en excluant certains musiciens qui, à l'instar de Claude François ou Sheila, ont pu être associés un temps au rock français.

2.2.3 Des « idoles » étatsuniennes et des « copains » français. Les prémices d'une hiérarchisation d'ordre national

En 1962, Johnny Hallyday chante « *les gens m'appellent l'idole des jeunes* ». Mais un autre terme circule dans la presse musicale et généraliste pour désigner les vedettes françaises appréciées des jeunes, celui de « copains », popularisé par les deux médias de Filipacchi. Loin d'être équivalents, ces deux termes n'impliquent pas la même relation entre la vedette et son public. Ayant un intérêt heuristique, l'analyse sémantique de ces termes permettra de réfléchir aux conséquences de l'américanophilie, sincère et mise en scène, des rockers français, et plus précisément, d'interroger la façon dont ces derniers se positionnent vis-à-vis des *stars* étatsuniennes

Le terme d' « idole » nécessite d'abord de retracer une histoire du vedettariat (ou du *star-system*[249]) au sein de laquelle il s'inscrit. Le terme de « vedette » est employé dans le monde du spectacle dès le début du XIX[e] siècle pour désigner l'acteur de théâtre dont le nom apparaît en grosse lettre sur les affiches[250]. Pour Ludovic Tournès, le système du vedettariat se déploie surtout à partir de la seconde moitié du XIX[e], lorsque les spectacles commencent à entrer dans une économie de masse et que la publicité naissante mobilise l'image de l'artiste qui devient dès lors une personnalité publique, sa notoriété ne reposant plus uniquement sur sa compétence artistique mais également sur sa personnalité[251]. Publié en 1957, *Les stars*

---

[246] En effet, le verso de la pochette de son deuxième disque prend au contraire le contre-pied d'une identité américanisée : « *Enfin, sans tricherie pour ses futurs copains, il n'a pas cherché à s'inventer une biographie "made in U.S.A.". Il n'est pas fils du shérif de Kansas-City et n'a pas été découvert par un talent-scout californien.* » J'y reviendrai en détail au chapitre 5.

[247] Voir par exemple Vincent (Eric), « Le "deuxième" anniversaire de Claude François », *Salut les Copains*, n°27, octobre 1964, p.73 + p.129.

[248] Ce sera le sujet du chapitre 5.

[249] Dès 1902, on parle aussi en France de « *star-system* » pour désigner l'organisation de la production et du commerce cinématographique fondée sur le culte de la vedette. Leymarie (Michel), « La vedette », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre*, *op.cit*, p.286.

[250] *Ibid*, p.284.

[251] Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre », *op.cit*, p.228.

d'Edgar Morin apporte deux caractéristiques supplémentaires au *star-system*. D'abord, construites par les industries culturelles comme des dieux modernes, les *stars*[252] entretiennent avec leur public – et plus précisément avec leurs fans – une relation analogue à celle qui lit un ensemble de croyants à une divinité[253]. L'analogie religieuse est d'autant plus intéressante que le « fan », diminutif de fanatique, provient lui aussi du vocabulaire religieux[254]. Ensuite, Morin complexifie la figure de la *star* qui apparait ambivalente : à la fois divine, inaccessible, lointaine, elle est aussi humaine, proche et semblable[255]. Dans la même veine, le sociologue Gabriel Segré montre que les biographes et les fans d'Elvis Presley construisent un récit contradictoire car ils le présentent comme un être « *hors norme, surhumain, exceptionnel, quasi-divin, raconté et célébré tel un personnage irréel et charismatique* », mais trouvent en lui « *les signes de son humanité, de son appartenance au commun des mortels, voire de sa banalité*[256] ». De cette figure ambivalente de la *star* découle alors un rapport ambivalent que le fan peut entretenir à la *star* : en effet, il peut aussi bien la célébrer comme une divinité que s'y identifier.

Le terme d' « idole » que j'avais déjà repéré dans un article de *Music-Hall* publié en 1956[257] retranscrit bien cette ambivalence puisqu'il renvoie à une figure divine en même temps qu'il implique une identification du public à la vedette, comme le souligne le sociologue Yves-Marie Cloitre :

> Ces supers personnalités jouent le rôle de "modèles" de comportement, mais psychologiquement leur influence s'exerce en des zones plus profondes de l'être : ce sont des "doubles" qui reproduisent, en la sublimant, l'image des hommes de la rue. L'idole est une vedette dont la vie, par-delà son caractère personnel, devient concrétisation mythique de tous les rêves impossibles des "fans" (fidèles) et déclenche le processus de projection-identification[258].

On retrouve alors cette ambivalence dans L'Idole Des Jeunes qu'interprète Johnny Hallyday en 1962 – il s'agit d'une adaptation de la chanson étatsunienne Teen Age Idol, chantée par le rocker Ricky Nelson – puisqu'il est question d'une idole qui a « *la fortune et plus* » mais qui s'ennuie et recherche, comme tout un chacun, l'élue de son cœur pour

---

[252] Si on peut trouver une occurrence dès 1844 dans un texte de théâtre, le terme ne se généralise en France qu'après la Première Guerre Mondiale pour désigner d'abord les acteurs et actrices célèbres. Leymarie (Michel), « La vedette », *op.cit*, p.284.
[253] Morin (Edgar), *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
[254] La presse française commence à parler de « fanatiques » à partir de 1948. La contraction en « fans » aurait été opérée par le professionnel médiatique Robert Beauvais dans un article publié dans *Arts* en 1954. Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.356-357.
[255] Morin (Edgar), *Les stars*, *op.cit*.
[256] Segré (Gabriel), *Elvis est vivant : résurrection(s) du Roi*, Boulogne-Billancourt, Autour du Livre, 2007, p.99-100.
[257] Balducci (Richard), « La grande cavalcade de la chanson autour du monde », *Music-Hall*, n°19, 1956, p.34-38.
[258] Cloitre (Yves-Marie), « Salut les Copains », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes, op.cit*, p.121.

combler sa solitude[259]. Plus généralement, on peut supposer que les jeunes rockers français produits à partir de 1960 sont les idoles des jeunes, à la fois parce que les seconds adulent les premiers, mais aussi parce que les premiers sont à l'image des seconds qui peuvent alors s'y identifier puisqu'ils relèvent d'une même culture jeune – ils ont sensiblement le même âge, ont en commun un certain type de vêtements, d'attitudes, de langage, etc. Pourtant, un autre terme, celui de « copains », semble préféré dans la presse musicale et généraliste pour désigner les vedettes françaises appréciés des jeunes.

En 1959, Lucien Morisse, co-directeur avec Pierre Delanoë des programmes d'Europe n°1, lance une nouvelle émission dédiée aux jeunes, Salut les Copains, dont le titre est tiré de la chanson éponyme interprétée par Gilbert Bécaud, co-écrite avec Delanoë et sortie en 1957[260]. Filipacchi y développe alors une stratégie qu'il employait déjà dans *Jazz Magazine* et à Europe n°1 (voir l'encadré 21) et qui consiste à rendre les vedettes accessibles au public, à instaurer une proximité dont il se fait le médiateur en tutoyant ses invités et en les appelant par leur prénom[261]. Cette stratégie influera sur la définition que des commentateurs donneront au terme « copains ».

Encadré 21 : L'accessibilité de la vedette dans *Jazz Magazine* et à Europe n°1

Pour Ludovic Tournès, alors qu'Hugues Panassié et les rédacteurs du *BHCF* déifient les *stars* étatsuniennes, *Jazz Magazine* tente au contraire – sans renoncer pour autant à une part de déification – de les rendre plus accessible, d'instaurer une forme de proximité entre la *star* et le public, de façon à ce que le second puisse s'identifier au premier[262]. Cette stratégie est surtout visible dans la pratique radiophonique de Filipacchi qui introduit dans ses émissions l'intimité et la vie quotidienne des *stars*, qui les appelle par leur prénom, qui instaure un rapport de connivence plutôt que de déférence. Pour Tournès, cette stratégie explique en partie le succès (relatif) de *Jazz Magazine* auprès des jeunes.

Au regard d'un courrier des lecteurs publié dans *Salut les Copains* en 1962, le terme « copains » (et son féminin « copines ») semble employé pour désigner l'ensemble des lecteurs du magazine[263]. Mais le terme est également appliqué aux musiciens appréciés des jeunes. Les « copains » servent alors à concevoir un lien qui unirait les jeunes musiciens à leur public jeune. Cela est particulièrement visible dans un article publié en 1963 dans *Salut les Copains* où Raymond Mouly commente le vocabulaire qu'emploie Claude François : « *Car le rock français aura, comme le rock américain, son argot, seulement accessible aux vrais copains*[264]. » Les « copains » renvoient donc à une communauté juvénile – mais cette

[259] Ralph Bernet, l'auteur des paroles françaises, n'a pas modifié le sens de la chanson originale.
[260] Quillien (Christophe), *Nos années salut les copains, op.ci*, p.14.
[261] *Ibid*, p.20-21.
[262] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, op.cit*, p.356-359.
[263] « Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°4, novembre 1962, p.69.
[264] Mouly (Raymond), « Claude François : un conquérant sorti de l'ombre », *Salut les Copains*, art.cit, p.105.

dernière n'est pas véritablement délimitée par l'âge biologique[265] –, rassemblant des vedettes et leur public, qui semble fondée sur le partage d'une culture commune, comme en témoigne également la définition qui en est donnée dans *Salut les Copains* : « *Au sens étymologique : qui partage le même pain que soi. Ce symbole subsiste dans le sens contemporain, plus large, le pain étant devenu : l'ensemble des problèmes, aspirations, plaisirs, manifestations artistiques communs aux teenagers*[266]. » A contrario du terme « idole » qui implique une ambivalence entre horizontalité et verticalité, celui de « copains » induit plus fortement l'idée une horizontalité qui se jouerait dans les relations entre les vedettes et leur public. D'ailleurs, dans un article publié dans *Le Monde* en 1963 – où, par ailleurs, il intègre également à la communauté des « copains » les équipes des deux Salut les Copains qui constituent l'élément de liaison entre le public jeune et les jeunes vedettes –, Edgar Morin différencie nettement les deux termes : « *Le mot-clé n'est pas " idole " comme l'avaient cru les marchands de disques, mais " copain "*[267]. » Mais Morin ne renonce pas pour autant au principe d'ambivalence qu'il avait mobilisé dans son analyse sur les *stars* en 1957. En effet, dans l'article en question, il évoque néanmoins les « *héros* » de la nouvelle classe d'âge adolescente en les qualifiant d' « *idole-copains* » qu'il définira ainsi dans un article publié deux ans plus tard : « […] *un être à double substance : il y a la substance onirique, divine de l'idole et il y a la substance humaine, quotidienne du "copain"*[268]. » Présentée ainsi, l' « idole-copain » semble être le strict équivalent de la *star*. Pourtant, il différencie là encore les deux termes : « *Certes, on ne souhaite pas que l'idole-copain de l'autre sexe se fixe ou se marie, mais on n'a pas l'obsession de sa vie privée Ce culte est donc beaucoup plus raisonnable, moins mythologisant que celui du "star-system"*[269]. »

Ces infimes nuances sont intéressantes en ceci qu'elles permettent de penser une pluralité de la figure de la vedette qui oscille entre une dimension divine et une dimension humaine. C'est également l'idée qu'exprime l'historien Michel Leymarie lorsqu'il note qu' « *il existe toute une hiérarchie, de la pin-up à la starlette, de la vedette à la star*[270] ». Il

[265] En effet, pour Sylvie Vartan, la différence qui oppose les « copains » aux « croulants » repose moins sur l'âge qu'un certain état d'esprit : « *Des gens peuvent avoir l'âge d'un croulant et être restés jeunes en eux-mêmes. Être croulant n'est pas une affaire d'état civil.* » Cité in Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.86. Il en est de même pour Edgar Morin qui, dans un article publié dans *Le Monde* en 1963, associe les « copains » à une nouvelle classe d'âge adolescente mais y inclut des vedettes relativement plus âgées que leur public : « *La notion de copain n'est pas refermée sur les vedettes de moins de vingt ans : on peut être copain même jusqu'à trente ans, à condition d'avoir le je ne sais quoi copain ; ainsi Brigitte Bardot, Petula Clark (bien que mariée et mère) sont copines. Un Claude Nougaro n'est qu'à demi copain.* » Morin (Edgar), « "Salut les copains" », *Le Monde*, art.cit.

[266] Cité in Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.27.

[267] Morin (Edgar), « "Salut les copains" », *Le Monde*, art.cit.

[268] Morin (Edgar), « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n°6, 1965, p.7.

[269] Morin (Edgar), « "Salut les copains" », *Le Monde*, art.cit.

[270] Leymarie (Michel), « La vedette », *op.cit*, p.285.

montre alors qu'en interprétant respectivement N'Ecoute Pas Les Idoles, Ecoute-Moi en 1964 et Petite Fille De Français Moyen en 1968, France Gall et Sheila rompent avec le mythe de la *star* en mettant en avant leur caractère banal[271].

Cette idée que les jeunes vedettes françaises produites à partir de 1960 tendent plus à être considérées pour leur dimension humaine que divine, plus comme des « copains » des jeunes que des « idoles » des jeunes, est d'autant plus intéressante si l'on souligne qu'à l'inverse, les *stars* étatsuniennes tendent plutôt à être considérées pour leur dimension divine qu'humaine. De plus, quand bien même les jeunes vedettes françaises seraient les idoles des jeunes, ces idoles auraient alors la particularité d'avoir eux aussi leurs propres idoles. En effet, l'américanophilie affichée de des musiciens dont il a été question à plusieurs reprises dans ce chapitre les institue de fait dans un statut de fan. Il est par exemple significatif que lorsqu'un journaliste demande à Sheila si elle solliciterait encore des autographes, elle répond : « *Oui, bien sûr. A Elvis Presley, ou à de grands personnages*[272]. » Dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1962, Eddy Mitchell précise qu'il possède tous les disques de Gene Vincent[273], se présentant ainsi comme un « *fan-collectionneur*[274] » – sans compter que, pour rappel, à défaut d'avoir pu nommer son fils Gene, il appelle son chat Lula et son chien Elvis. Bien que l'exemple dépasse la période d'étude proposée pour ce chapitre, il peut être également fait mention de la façon dont Dick Rivers rend compte dans son autobiographie de sa rencontre avec Presley en 1969[275]. Le récit qu'il en fait s'apparente bien à celui d'un fan qui rencontre son idole, et non celui d'une idole qui en rencontre une autre. Ainsi, face aux *stars* étatsuniennes, les vedettes françaises apparaissent d'autant plus humaines, d'autant plus accessibles, qu'à l'instar des « copains », elles sont fans d'idoles.

Le décalage entre l'accessibilité des vedettes françaises et l'inaccessibilité des *stars* étatsuniennes tient également à ce que les secondes, étoiles dans le ciel, apparaissent géographiquement et culturellement plus éloignée pour un public français, et donc, moins accessibles. C'est par exemple ce qui ressort de mon entretien avec Gérard Bousquet (né en 1943 d'un père compositeur et d'une mère costumière), photographe qui a travaillé pour la presse jeune (*Moins Vingt*, *Salut les Copains* et *Hit Magazine*). Interrogé sur ses préférences musicales potentiellement fondées sur un critère national, Bousquet établit une hiérarchie des effets provoqués par les photographies de *stars* étatsuniennes et celles de vedettes françaises :

---

[271] *Ibid*, p.288.
[272] Cité in Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.66.
[273] Mouly (Raymond), « Schmoll pour les copains », *Salut les Copains*, art.cit.
[274] Cette appellation est empruntée à Gabriel Segré qui a proposé une typologie des différentes figures du fan. Segré (Gabriel), *Fans de…, op.cit*, « Profils de fans », p.172-179.
[275] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll, etc., op.cit*, p.277-284.

> R : D'ailleurs, quand on lisait les journaux, tout de suite, les photos d'anglo-saxons ou de… c'était beaucoup plus forts que les photos des Français.
>
> Q : Ben comme vous êtes devenu photographe, c'est intéressant ça. Alors en quoi ?
>
> R : Ben parce que c'était l'imaginaire, c'était le rêve. On voyait un Elvis Presley… c'est le rêve, c'est quelque chose de très éloigné, c'est inaccessible […] on allait pas aux États-Unis comme ça à l'époque, c'était… y avait même pas les 707, les Boeings, et donc, c'est l'éloignement, enfin c'est un autre monde.
>
> Q : Et vous le retrouviez dans la photo, cet éloignement ?
>
> R : Ah oui oui, quand je voyais une photo… ben oui parce que le type il est totalement inaccessible, c'est une idole, c'est quelque chose qu'on peut pas… alors que quand on voit la photo d'un… même d'une star française […] ça devient un peu du commun. C'est chez nous. Y a une autre échelle de valeur entre ce qui se passe aux États-Unis à l'époque et ce qui se passe en France. C'est une autre échelle […] y a un esprit de liberté, des moyens beaucoup plus puissants. Les États-Unis, ça représente à l'époque quelque chose de très très puissant. C'est eux qui ont gagné la guerre ; c'est resté longtemps hein. C'est ceux qui ont tout inventé, qui ont le confort avant tout le monde[276].

Autrement dit, l' « exotisme » des *stars* étatsuniennes accroit leur inaccessibilité, leur dimension divine.

La différence substantielle qui sépare les *stars* étatsuniennes des vedettes françaises – les unes tendant vers le divin, les autres vers le commun – induit donc une hiérarchie qui, pour l'heure, n'est pas encore explicitée. Outre les raisons qui ont été évoquées, il faut également prendre en compte l'étendue de la notoriété des vedettes qui, pour reprendre la métaphore des étoiles, peuvent briller plus ou moins fortement dans la galaxie humaine. Il est par exemple intéressant de noter que dans son étude sur les vedettes, Michel Leymarie distingue Brigitte Bardot d'autres vedettes françaises (Jeanne Moreau, Jean Marais, Gérard Depardieu, Jean-Paul Belmondo, etc.) au nom de sa notoriété mondiale[277]. Or, parmi les vedettes de la musique promues dans *Salut les Copains*, seules les *stars* étatsuniennes bénéficient d'une notoriété largement internationale, même si quelques musiciens français s'exportent à l'étranger, notamment dans des pays limitrophes de la France (par exemple, en RFA ou en Italie[278]).

A tout point de vue, la production et la promotion d'un rock français au début des années 1960 sont loin d'engager la conception d'une réappropriation du rock qui serait spécifiquement française. Au contraire, relevant plus d'un « rock de France » que d'un « rock français » (pensé comme tel), les jeunes musiciens sont produits et promus à travers une image américanisée, comme si cette musique ne pouvait être débranchée de la culture au sein

[276] Entretien avec Gérard Bousquet, 25 février 2017.
[277] Leymarie (Michel), « La vedette », *op.cit*, p.288.
[278] Hüser (Dietmar), « Le Rock'n'Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960 », *op.cit*, p.189.

de laquelle elle est apparue. L'importance que revêtent les Etats-Unis dans leur production et leur promotion ne sera pas sans conséquence. En effet, si pour l'heure, une hiérarchie d'ordre national est seulement induite par le fait que les rockers français se positionnent comme des fans des *stars* étatsuniennes, la mobilisation systématique de référents étatsuniens amènera bientôt un public jeune à dévaloriser le rock français en le présentant comme une copie dénuée d'intérêt[279].

*

A l'instar des premiers discours émis par des acteurs du jazz dans les années 50, une « américanité » est mise en jeu avec les réappropriations juvéniles et médiatiques du rock. Mais l' « Amérique » à laquelle se réfèrent les producteurs (dont les musiciens) et les professionnels médiatiques paraît bien différente de celle qui servait aux acteurs du jazz pour interpréter le rock – dans certains cas, il s'agit pourtant des mêmes acteurs, comme Daniel Filipacchi. Sans faire de ces derniers des historiens des Etats-Unis, leur inscription du rock dans une culture étatsunienne témoignait, si ce n'est d'une certaine érudition, d'une tentative d'éclairer le fait culturel (en l'occurrence les musiques ethnicisées) par une histoire politique des Etats-Unis (en l'occurrence, les antagonismes entre deux groupes ethnicisés dans un contexte de ségrégation), servant en outre à déployer une critique antiaméricaine. Au contraire, l' « Amérique » mise en scène dans la production et la promotion des rockers français au début des années 60 fait figure d'image d'Epinal, contribuant par ailleurs à la valorisation des Etats-Unis. L'euphémisation des enjeux inter-culturels qui ont pu se jouer avec le rock aux Etats-Unis tient d'abord à des stratégies commerciales consistant à éviter des sujets potentiellement clivants[280] – par exemple, l'idée d'un vol de la « musique noire » par les Blancs – et à mettre l'accent sur une « Amérique blanche », afin de faciliter une identification d'un public jeune français aux *stars* étatsuniennes du cinéma et de la musique. Mais cette décontextualisation du rock tient aussi à l'américanophilie des rockers français qui, lorsqu'ils se sont branchés sur le rock étatsunien dans les années 50, se représentaient les Etats-Unis comme un eldorado à l'Est d'Eden[281], dans un contexte de reconstruction marqué la pénurie. Une fois produits en tant que rockers et promus dans les deux médias de Filipacchi, ces jeunes ont alors relayés les images exportées par les industries culturelles étatsuniennes – et essentiellement celles du cinéma hollywoodien et des *westerns* –, en même temps que les acteurs de l'industrie musicale et les professionnels médiatiques s'en sont servi pour façonner leur identité artistique.

[279] Ce sera le sujet du chapitre 4.
[280] Cette stratégie sera plus approfondie au chapitre 5.
[281] On appréciera, j'espère, le jeu de mot avec le film dans lequel figure James Dean !

Si ce « rock de France » a donc été produit et promu sous couvert d' « américanité », il a revanche contribué à révéler ce que divers acteurs ont alors perçu comme l'émergence d'une culture jeune en France[282], après que les référents étatsuniens ont servi dans les années 50 à identifier une délinquance juvénile. Si le rock et plus largement les référents étatsuniens ont donc servi de support au déloiement dans l'espace publique français de la thématique de la jeunesse, c'est paradoxalement parce la jeunesse étatsunienne apparaissait comme le prototype des cultures jeunes dans les pays occidentaux.

L'arrivée en 1963 sur le marché français de groupes britanniques comme les Beatles ou les Rolling Stones marque une rupture dans la mesure où ces groupes vont être promus à travers une image anglicisée, alors que le rock était jusqu'alors pensé comme une musique spécifiquement étatsunienne, même lorsqu'il était pratiqué dans d'autres pays.

[282] L'idée de culture jeune abordée dans ce chapitre a surtout été traitée d'un point de vue émique. Le chapitre 5 offrira alors l'occasion d'interroger plus sérieusement la validité de cette notion.

Chap.3 : Du « rock anglais » au rock « anglo-saxon »

> Pour l'énorme majorité des jeunes Anglais, le 29 décembre 1962 est une date qu'il faut oublier. Tout allait pour le pire dans le show business britannique […] La vente des succès de Cliff Richard avait donné de nets signes de déclin et Adam Faith, le chanteur numéro 2, n'apparaissait plus que très timidement. Seuls, parmi les groupes, les Shadows maintenaient leur popularité, rejoints épisodiquement par les Tornados ; ce qui n'empêchait pas les Elvis Presley, les Chubby Checker et autres Chris Montez de demeurer les principaux pôles d'attraction. Bref, c'était la crise la plus importante qu'ait jamais connue la musique populaire anglaise. Piqué au vif, atteint dans son orgueil et sa susceptibilité, le nationalisme anglais allait réagir[1].
>
> De toute façon, en ce qui concerne la musique de rock, il faut bien dire qu'il y a 60% des trucs qui sont piqués à l'Amérique, même chez les Anglais. Même chez les Beatles. Le tout est d'arriver à faire quelque chose avec ce qui reste, pour que ce soit différent ou original. Les Beatles y sont arrivés[2].

A partir de l'arrivée des Beatles sur le marché du disque en 1962, les productions britanniques de rock – qui apparaissent dès la fin des années 50 – sont, pour l'essentiel, désormais perçues à l'international comme spécifiquement britanniques. Cette reconnaissance internationale d'une « anglicité » du rock britannique va de pair avec l'émergence en France d'une nouvelle catégorie : le rock « anglo-saxon[3] ». Ce dernier est alors employé pour penser,

---

[1] Frimbois (Jean-Pierre), « Où en est le rock anglais », *Salut les Copains*, n°31, février 1965, p.18-19.

[2] Chatenier (Pierre), « Le nouvel Antoine », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.31.

[3] Tout au long de la thèse, je ferai un usage émique du terme « anglo-saxon », d'où l'emploi des guillemets. Employé fréquemment dans les travaux portant sur les musiques populaires ou plus généralement sur la culture, le terme n'a pas à ma connaissance été soumis à une analyse critique. Tout d'abord, les chercheurs français tendent à s'en servir comme un équivalent d' « anglophone ». Mais lorsqu'il s'agit d'évoquer le rock « anglo-saxon », il est généralement moins question de renvoyer aux rocks produits dans l'ensemble des pays anglophones qu'à ceux produits aux Etats-Unis et au Royaume-Uni. Or, l'unité qu'induit le regroupement de ces deux seules productions nationales de rock en une même catégorie est loin d'aller de soi. De plus, mon terrain indique que l'usage que les commentateurs français font du terme « anglo-saxon » dépasse largement la question de la langue. Dans ce chapitre, l'entité que les acteurs de la musique construisent en employant le terme « anglo-saxon » sera restreinte au domaine musical. Mais le chapitre 7 offrira l'occasion d'approfondir l'usage de ce terme en France dont l'histoire témoigne, au-delà de la question musicale, d'une association « naturelle » entre le Royaume-Uni et les Etats-Unis qui partageraient une même culture « anglo-saxonne ». Pour l'emploi du terme « anglo-saxon » dans des travaux scientifiques portant sur la culture, et plus particulièrement sur le rock, voir Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p.160 ; Benetollo (Anne) et Le Goff (Yann), **«** Historique (Aspects politique, économique et social) », in Gourdon (Marie), dir., *Le rock, aspects esthétiques, culturels et sociaux*, CNRS Editions, Paris, 1994, p.35 ; Leymarie (Michel), « La vedette », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome2*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.283 ; Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.248. Sirinelli (Jean-François), « Des "copains" aux "camarades" ? Les baby-boomers français dans les années 1960 », *Revue historique*, n°626, vol.2, 2003, p.336 ;

à la fois, l'existence de deux rocks spécifiquement nationaux – et donc distincts l'un de l'autre – qui ont en commun de rivaliser pour une hégémonie internationale, et aussi un lien insécable qui unirait ces deux rocks nationaux, formant ainsi une seule et même entité.

Le chapitre ne se limitera à une analyse des représentations et proposera au contraire de comprendre la construction française du rock « anglo-saxon » à l'aune des circulations britanno-étatsuniennes effectives[4]. S'il est encore d'usage aujourd'hui de parler de rock « anglo-saxon », j'arrêterai arbitrairement l'analyse en 1967 parce que le circuit des échanges britanno-étatsuniens à partir duquel des commentateurs français conçoivent le rock « anglo-saxon » est déjà opératoire.

D'un « rock du Royaume-Uni » au « rock anglais[5] ». Anglicisation du rock britannique

A l'instar des premiers disques français de rock, les premiers disques britanniques de rock sortent en 1956, notamment avec la chanson originale Rock With The Caveman – qui atteint la treizième place du hit-parade britannique[6] – de Tommy Steele and the Steelemen. Si les premières réappropriations britanniques du rock coïncident donc avec les premières réappropriations françaises, elles s'en différencient en ceci qu'elles ne sont pas impulsées par

---

Guibert (Gérôme), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris/St Amant Tallende, Irma éditions/Mélanie Séteun, 2006, p.127 ; Hüser (Dietmar), « Le Rock'n'Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960. Réflexions sur la comparaison des transferts culturels populaires », in Dard (Olivier) et Lüsebrink (Hans-Jürgen), dir., *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.189 ; Tamagne (Florence), « Le "blouson noir", codes vestimentaires, subcultures rock et sociabilités adolescentes dans la France des années 1950 et 1960 », in Parésys (Isabelle), dir., *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-Age à nos jours*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.99-114. Donnat (Olivier), « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique », *Culture études*, n°5, 2009/5 ; Buton (Philippe), « Nous les Garçons et les Filles ou le cheval de Troie communiste », in Taveaux-Grandpierre (Karine) et Beurrier (Joëlle), dir., *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.112-113.

[4] Mais dans la mesure où la thèse repose essentiellement sur un terrain français, cette analyse sera bien entendu moins fournie. De plus, je ne pourrai pas proposer une histoire exhaustive des circulations musicales britanno-étatsuniennes dans les années 50 et 60. Par exemple, je ferai l'impasse sur la réappropriation britannique du skiffle étatsunien dans les années 50 qui a été pourtant déterminante dans l'émergence d'un « rock anglais » reconnu comme tel. Je me concentrerai alors sur les circulations qui ont surtout servi en France à concevoir une « anglicité » du rock britannique et à construire le rock « anglo-saxon ». Au sujet du rôle qu'a joué le mouvement skiffle dans l'émergence du rock britannique, voir Mignon (Patrick), « British rhythm'n'blues », *Vibrations*, n°1, 1985, p.105-106.

[5] Je parlerai de « rock anglais » car c'est l'expression employée par les commentateurs. A ce titre, je parlerai aussi d' « anglicité ». Mais au regard des musiciens impliqués, il s'agit moins d'une « anglicité » que d'une « britannicité ». En effet, le « rock anglais » des commentateurs français comporte des musiciens relevant des quatre nations constitutives du Royaume-Uni, à l'instar par exemple de l'Ecossais Donovan qui est présenté à deux reprises dans *Salut les Copains* comme le « *le Dylan anglais* ». D'ailleurs, au Royaume-Uni, il est plus question de « British Rock » que d' « English Rock ». Plus globalement, les commentateurs français tendent à confondre « Angleterre », « Royaume-Uni » et « Grande-Bretagne ».

[6] Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1. 1956-1964 : Le temps des pionniers*, Bègles, Le Castor Astral, 2013.

des *jazzmen* qui ont déjà une carrière derrière eux et qui abordent le rock sous un angle humoriste, voire parodique[7]. Il s'agit plutôt de jeunes musiciens passionnés de rock qui entrent en profession. A ce titre, la première mouture du rock britannique comporte plutôt des similitudes avec le rock français produit à partir de 1960. A l'instar de ce dernier qui, comme nous l'avons vu précédemment, est conçu et promu comme un « rock de France », ce rock britannique de la seconde moitié des années 50 est conçu et promu, des deux côtés de la Manche, comme un « rock du Royaume-Uni », c'est-à-dire un rock joué par des musiciens britanniques mais qui engage moins une « anglicité » qu'une « américanité ».

A partir de la réception française des Beatles en 1963, divers commentateurs français mettent alors en jeu une « anglicité » du rock britannique, par ailleurs signifiée par les producteurs britanniques.

3.1.1 Un « rock du Royaume-Uni », à l'instar d'un « rock de France »

Le profil des premiers rockers britanniques n'est pas sans évoquer celui des rockers français produits à partir de 1960. D'abord, il s'agit essentiellement de jeunes qui ont eux-aussi grandi dans un contexte de reconstruction et de pénurie, même s'ils sont légèrement plus âgés que les futurs rockers français[8]. Ensuite, il apparait que ces jeunes musiciens proviennent également de milieux sociaux divers. Pour citer quelques exemples, Tommy Steele (né en 1936) est issu de la classe ouvrière de la banlieue londonienne[9]. Johnny Gentle (né en 1936) travaillait comme apprenti-charpentier avant de se lancer dans une carrière musicale. Adam Faith (né en 1940) est le fils d'un chauffeur de bus et d'une femme de ménage. Contrairement à ces musiciens issus des classes populaires, Billy Fury (né en 1940) et Cliff Richard (né en 1940) proviennent de milieux plus aisés. Plus généralement, au-delà de la question des jeunes musiciens produits, une commission d'enquête menée dans les années 50 indique que le public jeune de Bill Haley est issu de milieux sociaux divers[10], contrairement à ce que des travaux relevant des *cultural studies* ont laissé entendre (voir encadré 22). Enfin, à l'instar des

[7] Cela ne veut pas dire que des *jazzmen* ne participent pas aux productions de rock. Rock With The Caveman a par exemple été écrit par Lionel Bart (né en 1930) et Michael Pratt (né en 1931). Lionel Bart a également écrit pour les rockers Cliff Richard et Adam Faith. John Barry (né en 1933), compositeur de musique de films formé au jazz, a écrit pour Adam Faith. De plus, son orchestre accompagnait Marty Wilde, un autre rocker britannique. Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, o*p.cit*. Mais dans tous les cas, les productions britanniques de rock n'engagent pas, a contrario du rock produit par les *jazzmen* français, une dimension parodique.

[8] En moyenne, les musiciens britanniques qui sortent au moins un disque de rock entre 1956 et l'arrivée sur le marché britannique des Beatles en 1962 sont nés en 1939. Pour rappel, les rockers français qui sortent au moins un disque entre 1960 et 1963 sont nés aux alentours de 1943. La moyenne britannique a été établie sur la base d'une vingtaine de musiciens.

[9] Les éléments biographiques des musiciens qui seront présentés ici sont tirés de Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, *op.cit.*

[10] Cité in Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, *op.cit.*

futurs rockers français, la passion des rockers britanniques pour le rock étatsunien s'inscrit dans une américanophilie plus globale. En revanche, dans la seconde moitié des années 50, l'américanophilie semble toucher plus largement la jeunesse britannique[11] que la jeunesse française, et le rock – quelque soit le pays de production – semble rencontrer un succès plus important au Royaume-Uni qu'en France (voir encadré 23).

Encadré 22 : Le public jeune du rock au Royaume-Uni dans les années 50. Un goût ouvrier ?

Des travaux relevant des *cultural studies* ont eu tendance à interpréter le goût de jeunes britanniques pour le rock dans les années 50 comme un goût essentiellement ouvrier. Par exemple, pour le sociologue Dick Hebdige, les premiers jeunes à s'intéresser au rock sont les Teddy Boys, c'est-à-dire des enfants issus de la classe ouvrière ou de jeunes ouvriers non qualifiés[12]. Mais comme le souligne le sociologue Gary Clarke, les travaux de l'Ecole de Birmingham, parce qu'ils se focalisent exclusivement sur les milieux populaires, ne permettent pas de conclure à un goût qui serait spécifiquement ouvrier[13]. De plus, construisant les Teddy Boys comme un idéal-type du jeune ouvrier britannique, ces travaux n'ont pas pris en compte les jeunes issus des classes ouvrières qui ne s'intéressaient pas au rock.

Encadré 23 : Le succès du rock au Royaume-Uni et en France dans les années 50

Sur 18 *top ten* mensuels (soit un total de 180 chansons) du magazine musical britannique *Melody Maker*, publiés entre mars 1957 et mai 1959 dans *Music-Hall*[14], 29 rockers y figurent (21 étatsuniens et 8 britanniques), dont 7 atteignent qui atteignent le *top 3*. Par ailleurs, un seul *top ten* mensuel parmi les 18 ne comporte aucun rocker[15]. Concernant les *hit-parades* français, sur 18 *top ten* mensuels publiés dans *Music-Hall* sur la même période, seules trois chansons de rock figurent (Rock Around The Clock de Bill Haley, Only You des Platters et Diana de Paul Anka[16]), ce qui est du reste représentatif de la faible présence de chansons produites aux Etats-Unis ou au Royaume-Uni dans le *hit-parade* français de cette période.

Un rapprochement entre les rockers britanniques et les futurs rockers français peut également être établi dans la mesure où les premiers s'identifient eux aussi à des *stars* étatsuniennes, ce qui implique là encore une pratique mimétique et l'utilisation de référents

[11] A ce sujet, voir Booker (Christopher), *The Neophiliacs : The Revolution in English Life in the Fifties and Sixties*, Londres, Collins, 1969, p.79 ; Bradley (Dick), *Understanding Rock'n'Roll : Popular Music In Britain. 1955-1964*, Buckingham, Open University Press, 1992, p.87-88 ; Hoggart (Richard), *The Uses of Literacy*, Londres, Chatto & Windus, 1957, p.248. Il peut être intéressant de préciser qu'Hoggart met l'accent sur les jeunes issus des classes populaires et interprète ainsi l'américanophilie des jeunes comme un goût de classe.

[12] Hebdige (Dick), *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Éditions La Découverte, 2008 [Londres, 1979], p.53-54.

[13] Clarke (Gary), « Defending Sky Jumpers : a critique of theories of youth subcultures », in Frith (Simon) et Goodwin (Andrew), dir., *On Record. Rock, Pop and the Written World*, Londres, Routledge, 1990, p.81-96.

[14] Voir les numéros 26 à 30, 37 à 47 et 50-51.

[15] Pour ce calcul, j'ai choisi de ne pas prendre en compte des musiciens dont l'inclusion au rock ne va aujourd'hui pas de soi, à savoir les Platters, Paul Anka, Ricky Nelson, Lonnie Donegan et les Everly Brothers. Il serait alors tout à fait possible de les comptabiliser, ce qui renforcerait l'argumentation, à savoir que le rock rencontre un succès plus important au Royaume-Uni qu'en France.

[16] A l'inverse des *hit-parades* britanniques, j'ai choisi ici de prendre en compte des musiciens dont l'inclusion au rock ne va aujourd'hui pas de soi, à savoir, les Platters et Paul Anka. Il serait alors tout à fait possible de ne pas les comptabiliser, ce qui renforcerait là encore l'argumentation, à savoir que le rock rencontre un succès plus important au Royaume-Uni qu'en France.

étatsuniens dans la construction de leur identité personnelle et artistique[17]. On retrouve par exemple le recourt à des pseudonymes inspirés de personnages étatsuniens. Né Harry Webb, Cliff Richard emprunte son nom de scène à Little Richard. Comme il en a déjà été fait mention[18], Vince Taylor (né Brian Holden) se réfère à l'acteur étatsunien Robert Taylor qui a interprété le rôle d'Ivanhoé au cinéma. L'exemple de Vince Taylor permet également d'évoquer ce qui a été vu avec Johnny Hallyday, à savoir la falsification d'éléments biographiques. En effet, en Angleterre, il se fait passer pour un Etatsunien – donc avant qu'Eddie Barclay le produise en France en tant que musicien de nationalité étatsunienne – et raconte à qui veut l'entendre qu'aux Etats-Unis – il y a effectivement vécu plusieurs années –, il s'est fait passer pour Elvis Presley sans que personne ne se rende compte de la supercherie. Enfin, il est également question pour les musiciens britanniques de recourir à des accessoires ou à des poses de façon à apparaitre à travers une image américanisée. Par exemple, Billy Fury revêt des panoplies de cuir inspirées de celles arborées par Elvis Presley et reproduit les déhanchements de ce dernier. Le guitariste des Shadows, Hank Marvin (né en 1941), achète une Fender Stratocaster fabriquée aux Etats-Unis, le même modèle que la guitare du rocker étatsunien Buddy Holly.

Toujours à l'instar des futurs rockers français, les premiers rockers britanniques tendent à se brancher sur une « culture blanche » étatsunienne, soit, en se référant plus systématiquement à des rockers blancs (Elvis Presley, Eddie Cochran, Bill Haley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Gene Vincent), soit, parce qu'ils mettent l'accent sur des styles comme le rockabilly[19] ou la country. Par exemple, dans une interview accordée à la BBC en 2004, Tommy Steele qualifie de « *country* » le jeu de guitare qu'il employait à l'époque[20]. D'autre part, des chansons étatsuniennes de country sont intégrées au répertoire des rockers britanniques, à l'instar d'Honeycomb de Jimmie Rodgers, repris par Marty Wilde en 1957 – c'est d'ailleurs son premier disque – ou de Schoolboy Crush de Bobby Helms, repris par Cliff Richard en 1958. Bien entendu, les rockers britanniques peuvent aussi se référer – quoi que dans une moindre mesure – à des musiciens noirs et reprendre des chansons d'Etatsuniens noirs – à l'exception de Chuck Berry qui ne rencontre pas encore d'écho en France, il est question des mêmes musiciens appréciés des futurs rockers français (Little Richard, Fats Domino ou encore Ray Charles). Mais, inclus au rock, ces musiciens ne sont pas considérés

[17] Les exemples mobilisés dans ce paragraphe sont tirés de Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, *op.cit.*
[18] Etudié dans le chapitre précédent consacré au rock français, Vince Taylor sera également abordé ici car il a débuté sa carrière au Royaume-Uni avant d'être produit en France.
[19] « rockabilly » est la contraction de « rock » et de « hillbilly ». Il s'agit donc d'inscrire le rock dans la continuité du hillbilly, c'est-à-dire une version de la country music apparue dans les années 20 qui repose sur la figure du montagnard pauvre et illettré des Appalaches. A ce sujet, voir encadré 17.
[20] Cité in Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, *op.cit.*

comme des représentants d'une « culture noire » car, comme nous l'avons vu au premier chapitre, l'inscription des musiciens dans une culture ethnicisée est moins déterminée par leur couleur de peau que le style musical qu'ils pratiquent[21]. Nous verrons d'ailleurs qu'à l'inverse de ces premiers rockers britanniques, les groupes britanniques de r'n'b qui apparaitront sur le marché du disque à peine quelques années plus tard s'intéresseront plutôt à des musiciens noirs qui, eux, sont justement associés à une « culture noire » parce qu'ils pratiquent un style musical conçu comme authentiquement noir : le blues.

Jusqu'au début des années 1960, la presse généraliste (*Le Monde*) et musicale (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine*, *Music-Hall*) évoque moins le rock britannique que le succès que le rock rencontre au Royaume-Uni[22]. Par la suite, la presse musicale destinée à un jeune lectorat (*Salut les Copains*, *Disco Revue*) évoque plus fréquemment les musiciens britanniques[23] – notamment lorsqu'il est question d'évoquer les goûts musicaux des musiciens français –, mais ils apparaissent dans une proportion bien moindre que les musiciens étatsuniens. Enfin, comme pour le rock français d'alors, la question d'une « anglicité » du rock britannique ne se pose pas et je n'ai par ailleurs pas trouvé d'occurrence de l'expression « rock anglais ».

L'idée que le rock britannique est conçu, à l'instar d'un « rock de France », comme un « rock du Royaume-Uni », c'est-à-dire un rock produit au Royaume-Uni sous couvert d' « américanité », se retrouve chez mes enquêtés[24]. Par exemple, Frank Lipsik (né en 1943) qui découvre le rock britannique dans la seconde moitié des années 50 ne lui reconnait pas une identité propre en raison d'influences étatsuniennes trop importantes :

---

[21] Nous avons par exemple vu qu'en définissant le rock comme une musique de Blancs pour les Blancs, des critiques de jazz excluaient d'une « culture noire » certains musiciens noirs trop associés au rock.

[22] A titre d'exemple : Auteur non renseigné, « R'N R… une nouveauté vieille comme le blues », *Jazz Magazine*, n°21, novembre 1956, p.14 ; Auteur non renseigné, « De la Danse ou de l'Hystérie collective ? "Qu'est-ce que le Rock and Roll" », *Music-Hall*, n°21, 1956, p.44 ; Hutton (Jack), « Hampton provoque de multiples bagarres en Angleterre », *Jazz Magazine*, n°23, janvier 1957, p.16 ; J.H, « Bill Haley en Angleterre : les ravages continuent », *Jazz Magazine*, n°26, avril 1957, p.11.

[23] Outre les exemples qui vont être mentionnés, voir Sapo (Alain), « Lucky Blondo », *Disco Revue*, hors-série (n°11 et 12), août/septembre/octobre 1962, p.58 ; Hallyday (Johnny), « 9 galettes dans ma valise », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.26 ; Auteur non renseigné, « Tournez cette page et apprenez tout sur les 13 grands », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.50 ; Gaillac (Roland), « Les Champions sur une nouvelle piste… », *Salut les Copains*, n°7, février 1963, p.20 ; Gaillac (Roland), « Un groupe plein d'esprits : Les Fantômes », *Salut les Copains*, n°8, mars 1963, p.21 ; P.F., « Sidérants ces Spotnicks », *Salut les Copains*, n°10, mai 1963, p.38-43 ; Asaria (Gérard), « Avec Cliff dans son île », *Salut les Copains*, n°11, juin 1963, p.30-35 + p.103-105.

[24] J'analyse uniquement ici la réception française de cette première mouture du rock britannique. Mais l'autobiographie d'Andrew Loog Oldham (*manager* et directeur artistique des Rolling Stones) montre bien que le rock britannique de la période pré-Beatles est également perçu par des jeunes britanniques – Oldham a alors une quinzaine d'années à la fin des années 50 – à travers une identité américanisée : « *Tommy Steele, annoncé comme la réponse anglaise à Elvis, n'était qu'une piètre imitation de ses congénères yankees […] Tout le monde copiait Elvis ou Eddie Cochran […]* » Oldham (Andrew Loog), *Rolling Stoned*, Paris, Flammarion, 2006, [*Stoned/2 Stoned*, London, 2000/2002], p.26 et 37..

> R : Les Anglais, c'est un peu comme la France. Je veux dire, la France est venue en dernier mais les Américains ont énormément influencé les Anglais, énormément. Donc les premiers… la première vague de rock en Angleterre était… était…
>
> Q : Imprégnée ?
>
> R : À mort ! Les Cliff et Marty Wilde, c'était des… d'ailleurs, ils adaptaient, ils piquaient des morceaux à des Américains […]
>
> Q : Et du coup, le rock anglais, vous vous êtes branché tout de suite dessus ?
>
> R : Ah oui, dès que ça a commencé, vraiment ; parce que là, je commençais déjà à aller en Angleterre pour les vacances et on entendait que ça. Cliff depuis le départ. Je veux dire, les tous premiers disques de Cliff qui était… qui était le Presley anglais au début : blouson noir, machin et tout. J'étais à fond dedans[25].

A l'instar de Johnny Hallyday qui est qualifié d' « *Elvis français* » par un journaliste du *Monde* en 1961[26], Cliff Richard est présenté ici comme un « *Presley anglais* ». Il peut être intéressant d'ajouter que la non reconnaissance d'une identité propre du rock britannique n'empêche pas Lipsik de l'apprécier.

Avant d'aborder l'arrivée des Beatles sur le marché international du disque, il convient d'atténuer la rupture qu'elle constitue. En effet, si jusqu'aux Beatles, une « anglicité » du rock britannique n'est pas pensée, dès le début des années 60, certains commentateurs reconnaissent une originalité du rock britannique vis-à-vis du rock étatsunien. Par exemple, dans un article publié en 1962 dans *Disco Revue*, Jean-Claude Berthon cherche à différencier Cliff Richard d'Elvis Presley :

> "Ce n'est qu'un autre Presley, il ne durera pas"… Tels furent les mots que maint critique lança à Cliff Richard lorsque celui-ci fit irruption sur la scène de musique populaire britannique en 1958. Cliff a bien démenti ces mots […] Ses premiers disques empruntent un style très proche de celui de son idole, Elvis Presley et, à une époque où tout jeune chanteur prenait modèle sur la vedette américaine, son futur ne semblait pas très brillant. Le style Presley est assez facilement imitable, mais qui s'intéresse à une copie carbone alors qu'il peut applaudir l'original ? C'est alors que le producteur de Télévision, Jack Good et Norie Paramor de Columbia, les deux principaux architectes du succès de Cliff réalisèrent que si ce garçon aux cheveux foncés, au nez retroussé et à l'allure séduisante voulait se faire un nom dans le monde de la chanson, il devrait être "différent". En d'autres termes, il devrait avoir un style propre et non l'importer de l'autre côté de l'Atlantique. Et celui-ci a été mis en pratique pour la première fois dans le disque qui, à ce jour, a connu le plus grand succès, "Living Doll". En quoi ce nouveau style était-il spécial ? En rien. Cliff se contenta de chanter de façon naturelle, soutenu à une allure moyenne par une section rythmique. Aucune giration vocale, aucune mimique presléenne et pourtant, le disque fut un succès. Depuis lors, Cliff a enregistré disque après disque, tous plus ou moins suivant le même modèle – celui de la mélodie simple au "beat" lent mais rythmé – si différent de celui de l'école de rock'n roll. Pourtant, Cliff n'a pas oublié

[25] Entretien avec Frank Lipsik, avril 2015.
[26] Lamotte (Claude), « Au tumultueux festival du "rock", le spectacle est dans la salle… », *Le Monde*, 27 février 1961.

> le rock'n roll et parfois il en produit un vrai de vrai, tel "Move It" […] Récemment, ses disques se sont assagis[27].

L'originalité que présente Berthon est plutôt relative, elle se limite au non-mimétisme de Cliff Richard. De plus, cette originalité semble aller de pair avec une évolution stylistique de Cliff Richard qui s'éloignerait plus ou moins du rock. D'ailleurs, a contrario de Frank Lipsik qui présente le rock britannique comme un équivalent du rock étatsunien tout en l'appréciant, l'originalité que Berthon reconnaît à Cliff Richard ne vaut pas nécessairement pour une valorisation puisque justement, elle s'accompagne d'une évolution stylistique que Berthon reprochait au musicien dans une interview publiée l'année précédente : « *Si vous, Cliff, ne figurez pas sur nos classements actuels, c'est pour la bonne raison que les titres choisis pour vos Super 45 tours en France ne correspondent pas aux goûts des jeunes. Vous ne leur ferez pas acheter trois balades et un rock sur un même disque. C'est compréhensible*[28]. »

Plus que Cliff Richard, mes entretiens ont révélé que les Shadows[29] – le groupe qui a d'ailleurs accompagné Cliff Richard mais qui a également poursuivit une carrière de groupe instrumental – sont différenciés des canons esthétiques du rock étatsunien. Par exemple, le bassiste Ferdinand Richard évoque ce groupe lorsque, après avoir expliqué que les productions françaises, italiennes et allemandes dépendaient d'une stratégie d'expansion de l'industrie musicale étatsunienne, il fait des productions britanniques un cas à part :

> R : Donc c'était une manière, si vous voulez, de redistribuer la culture américaine dans le monde. Et les Américains, je m'en suis aperçu après, étaient déjà en train d'organiser très bien… c'est-à-dire, ils commençaient par faire une copie locale de leurs tubes nationaux et une fois que la copie locale marchait bien, ils faisaient une sortie internationale de leurs tubes nationaux ; ça leur permettait de pénétrer les marchés. Donc si vous voulez, des gens qui faisaient ça… comme nous on avait Hallyday. Johnny Hallyday reprenait beaucoup de traduction. Tout le monde le faisait. Claude François… tout le monde prenait des… des… des…
>
> Q : Standards américains ?
>
> R : Des standards américains traduits en français. Mais bien longtemps après, je me suis aperçu qu'ils faisaient pareil en Italie, en Allemagne.
>
> Q : Et même en Angleterre ?
>
> R : Et même… presque en Angleterre. Pas tout à fait parce que quand même, en Angleterre, ils avaient leurs propres stars internationales, donc ils utilisaient aussi le marché. La production américaine… ils avaient quand même leur propre production. Y a un autre aspect aussi qui était pour moi étonnant et qui m'a beaucoup influencé d'ailleurs dans la manière de jouer de la basse, qui était l'approche de groupes de rock

[27] Berthon (Jean-Claude) et Valérie, « Tout sur Cliff Richard », *Disco Revue*, n°8, mars 1962, p.16-18.
[28] Berthon (Jean-Claude) et Valérie, « Visite à Cliff Richard », *Disco Revue*, n°2, 12 octobre 1961.
[29] Les Shadows rencontrent un succès international avec la chanson Apache, sortie en 1960 (n°1 au Royaume-Uni, en Irlande, en France et en Espagne ; n°2 en Italie). La chanson entre également dans les *hit-parades* de l'Afrique du Sud, de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande. Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, *op.cit.*

> instrumentaux tel les Shadows, les Spotnicks[30]. Moi j'aimais beaucoup ça. Apache des Shadows, c'était un des premiers morceaux que j'ai cherché à jouer et c'était tout au médiator, avec cordes à piano […]
>
> Q : C'est très simple les Shadows.
>
> R : Ouais mais c'était super bien joué. Et attention, le son, il était… malgré la technologie pauvre de l'époque… je pense que c'était super bien enregistré, vachement bien produit. Quand t'écoutes le son des Shadows et si t'écoutes des albums de la même époque d'autres musiciens, tu vois la différence, c'est pas pareil. Je parle du son hein […] et ça, c'est très Londres. C'est même pas Londres d'ailleurs, c'est plutôt… c'est presque l'Ecosse et les Liverpool, et tous ces coins-là. Donc moi, je suis resté accroché à ça […][31]

Lamblin attribue alors aux Shadows plusieurs caractéristiques qui leur sont propres : un son particulier, une façon de jouer particulière (basse au médiator alors que les bassistes contemporains utilisaient plutôt leurs doigts), mais surtout, une identité territorialisée (le nord de l'Angleterre[32]) qui constituera l'élément essentiel du « rock anglais ».

La façon dont un journaliste de *Salut les Copains* rend compte en avril 1963 – soit quelques mois avant le premier article français consacré aux Beatles – d'un autre groupe instrumental britannique, les Tornados[33], est tout aussi significative puisqu'il s'agit pour la première fois – du moins au regard de mes archives – de mettre en jeu une spécificité britannique, même si cette dernière ne concerne pas la musique mais l'apparence d'un membre du groupe qui, a contrario des « Elvis français », n'apparait pas à travers une image américanisée : « […] *et aussi indubitablement le plus britannique – une voix grave, un air souvent sombre, beaucoup de courtoisie et un peu d'insolence… Agitez, versez, goûtez : ce cocktail existe-t-il ailleurs qu'en Angleterre ?*[34] »

Ces nuances apportées, l'originalité attribuée au rock britannique ne doit pas être surévaluée puisqu'il n'est pas encore véritablement question de son « anglicité ».

3.1.2 *« Anglicités » : Mersey Beat, British Invasion, Union Jack* et *Swinging London*

La rupture que constitue l'arrivée des Beatles sur le marché international du disque peut se décliner en deux points. D'abord, le succès que les Beatles rencontrent aux Etats-Unis, ainsi que celui d'autres groupes britanniques produits par la suite, témoignent d'une évolution des circulations musicales britanno-étatsuniennes puisqu'il était jusqu'alors peu fréquent que

[30] Les Spotnicks sont Suédois.
[31] Entretien avec Ferdinand Richard, 29 mai 2015.
[32] Si Richard évoque le nord de l'Angleterre, le noyau originel des Shadows (initialement The Drifters) s'est formé dans le Hertfordshire, proche de Londres. Probablement au courant de la biographie des membres du groupe, Richard pense peut-être au nord de l'Angleterre car le guitariste Hank Marvin y a effectivement grandi. Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, *op.cit*.
[33] Les Tornados ont également rencontré un succès international avec leur chanson Telstar qui s'est vendue à 5 millions d'exemplaires dans le monde. Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, *op.cit*.
[34] Auteur non renseigné, « L'histoire des Tornados c'est celle de tel star », *Salut les Copains*, n°9, avril 1963, p.36-39.

des productions britanniques pénètrent aussi fortement le marché étatsunien. Ensuite, les Beatles et l'essentiel des groupes produits dans leur sillage sont désormais reconnus à l'international pour leur spécificité britannique. Pour comprendre les conditions d'émergence de cette « anglicité » dont nous verrons qu'elle peut prendre plusieurs formes, il convient d'abord d'aborder la scène liverpuldienne dont les Beatles sont issus car le premier journaliste français à leur reconnaitre une spécificité d'ordre national s'appuie sur une identité d'ordre local.

La notion de « scène » permet d'éclairer le lien qu'il peut exister entre les cultures musicales et les territoires dans lesquels elles sont ancrées[35], et donc, de proposer une « *optique territorialisée des phénomènes culturels*[36] ». L'émergence d'une scène tient d'abord au contexte local dans lequel elle apparait. Pour le sociologique Michel Demeuldre qui a soutenu une thèse sur l'apparition de courants artistiques (musique et danse) au cours des trois derniers siècles, « *les villes incubatrices de nouveaux styles* » ne sont pas nécessairement les plus importantes en termes politique, démographique ou économique mais plutôt celles qui offrent une ouverture évidente sur l'extérieur et qui se caractérisent par un important flux migratoire, ce qui favorise les échanges culturels à l'origine de nouveaux styles[37]. De fait, la position géographique de Liverpool qui comporte un port ouvert sur l'Atlantique a pu jouer un rôle dans les réappropriations précoces de musiques étatsuniennes. Par exemple, sortie en août 1961 aux Etats-Unis, la chanson Please Mr Postam (interprétée par Les Marvelettes) est reprise par une dizaine de groupes liverpuldiens dès le début de 1962, alors que le disque étatsunien n'est pas encore distribué au Royaume-Uni[38].

Le contexte d'après-guerre doit être également mentionné pour comprendre l'émergence de la scène liverpuldienne. Alors que la municipalité déploie une politique urbaine essentiellement consacrée à la reconstruction du centre-ville détruit par les bombardements, des jeunes trouvent dans la pratique musicale une rare distraction. Pour le guitariste Terry Sylvester[39] (né en 1947), c'est bien l'ennui des jeunes qui explique le nombre

[35] Les travaux qui ont contribué à forger la notion de « scène » ont été présentés dans l'état de l'art.
[36] Guibert (Gérôme), « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », in Dorin (Stéphane), dir., *Sound Factory. Musique et Industrie*, Paris, Seteun, 2012.
[37] Demeuldre (Michel), *Le changement musical : étude transculturelle de trois siècles de changements dans la musique et la danse en milieu urbain*, Thèse de doctorat en sciences sociales, Université libre de Bruxelles, 1991 ; Demeuldre (Michel), « Approche génétique des processus musico-sociaux : L'étude de la création d'un style collectif », in Green (Anne-Marie), dir., *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.134-136.
[38] Delbrouck (Christophe), *British Rock*. *Tome1*, *op.cit*.
[39] Terry Sylvester a joué dans deux groupes liverpuldiens, The Escorts et The Swinging Blue Jeans, puis au sein des Hollies, originaires de Manchester. Les deux derniers groupes ont rencontré un succès d'estime en France.

important de rockers britanniques originaires de Liverpool – au début des années 60, 500 groupes y sont recensés, un record pour le Royaume-Uni[40] :

> [...] Londres était la ville la plus en vogue du moment. Même si Liverpool n'est en fait située qu'à 370 kilomètres de Londres, elle semblait être, à l'époque, à un million de kilomètres par rapport à Londres, et peut-être même encore aujourd'hui. Londres est le centre du divertissement par excellence […] Il ne fallait pas espérer trouver une station de radio à Liverpool, et encore moins un studio d'enregistrement […] Les années 1950 à Liverpool, croyez-moi, c'était bien sombre […] Liverpool était un port maritime et surtout une voie maritime stratégique pour traverser l'Atlantique Nord donc bien évidemment, les Allemands l'ont bombardée […] C'était à Liverpool, à Glasgow, à Newcastle et à Londres que l'on avait soif de musique, peut-être plus que dans n'importe quelle autre ville. Il faut dire que peu de rockstars venaient de Tunbridge Wells [ville du sud de l'Angleterre][41].

Les caractéristiques d'une ville ne sont pas à négliger car, comme l'a souligné le sociologue Patrick Mignon, le fait que des musiciens vivent la même expérience territoriale favorise l'apparition de « *sentiments d'identité locale forte*[42] ».

Au-delà d'une expérience locale partagée qui apparait comme une condition première, une scène se structure dès lors que divers acteurs de la musique (musiciens, promoteurs, managers, propriétaires de *club*, journalistes, etc.) entretiennent une forte relation d'interdépendance et constituent ainsi un « réseau de coopération[43] ». Les acteurs impliqués dans la réputation locale que les Beatles acquièrent en premier lieu en offrent un bon exemple. Fondateur du *Mersey Beat* – un magazine musical local fondé en juillet 1961 ; il tire rapidement à 5.000 exemplaires –, ami d'enfance de John Lennon, Bill Harry convainc le disquaire Brian Epstein d'assister à un concert du groupe au Cavern Club, en novembre 1961[44]. Ce dernier devient alors leur *manager* – il s'occupe par ailleurs d'autres musiciens liverpuldiens[45]. Lorsque le groupe est choisi pour la première de couverture du *Mersey Beat*, Epstein commande 200 exemplaires du magazine qu'il distribue dans son magasin de disques.

---

[40] *Ibid*.

[41] « *[…] London was the place to be. Even though it's only 230 miles away, Liverpool in those days and maybe even still, compared to London is a million miles away. London is the center of all the entertainment […] there wasn't even a radio station in Liverpool, never mind a recording studio […] The 1950s in Liverpool, believe me, was a pretty grim situation […] Because it was a seaport and a very important seaport for getting across the North Atlantic, the Germans obviously bombed it […] Maybe there was a bit of a hunger in the city of Liverpool and Glasgow and Newcastle and London that maybe there wasn't anywhere else. You don't get many Rock stars coming from Tunbridge Wells.* » James (Gary), « Interview with Terry Sylvester of The Hollies », *Classic bands*, disponible à l'adresse: http://www.classicbands.com/HolliesInterview.html

[42] Mignon (Patrick), « Paris, Givors. Le rock local », in Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p.197-216.

[43] La référence au vocabulaire employé par Becker dans les *Mondes de l'art* n'est pas innocente. En effet, les travaux qui ont forgé la notion de « scène » s'en inspirent et se réfèrent plus généralement à l'école de Chicago. Guibert (Gérôme), « La notion de scène locale », *op.cit*.

[44] James (Gary), « Interview with Mersey Beat Magazine Founder », *Classic bands*, disponible à l'adresse : http://www.classicbands.com/BillHarryInterview.html

[45] Par exemple : Gerry & The Pacemakers, Billy J. Kramer ou encore The Foumost.

Une scène locale ne renvoie pas uniquement à des activités musicales qui engagent divers acteurs dans une relation d'interdépendance. Certes, une scène existe en soi dès qu'un réseau de coopération s'est structuré, mais pour exister en tant que telle, elle doit aussi exister pour elle-même, c'est-à-dire au niveau des représentations. Outre le sentiment d'appartenance locale qui vient d'être abordé, l'identification d'un territoire musical intervient de façon performative, en contribuant à faire exister le territoire musical identifié. Le nom que retient Bill Harry pour son magazine est à ce sujet significatif. Pensé en référence à la rivière qui traverse la ville (Mersey), le *Mersey Beat* crée un lien entre l'identité territoriale de Liverpool et les activités musicales qui s'y déroulent. L'expression sera alors reprise par la presse nationale britannique et étrangère pour désigner la scène liverpuldienne.

Enfin, si la scène existe par elle-même (réseau) et pour elle-même (sentiment d'appartenance, représentations que les acteurs se font de la scène), son existence dépend également d'une reconnaissance extérieure, comme le souligne Gérôme Guibert : « L*e paradoxe d'une scène, c'est alors qu'elle existe à partir du moment où elle est reconnue à l'extérieur, au niveau régional, national ou même international*[46]. » Là encore, Bill Harry a contribué à la reconnaissance du Mersey Beat à l'extérieur de Liverpool. Il écrit par exemple au *Daily Mail*, un quotidien national, pour leur signaler que Liverpool est devenue « *la Nouvelle-Orléans du rock*[47] ». Il envoie par ailleurs son magazine aux agents et imprésarios londoniens. Distribué également à Hambourg, les programmateurs de la ville allemande se servent du *Mersey Beat* pour choisir des groupes qu'ils inviteront – joueront par exemple à Hambourg les Beatles, Gerry & The Pacemakers, les Remo Four ou encore les Swinging Blue Jeans. C'est donc en tant que groupe spécifiquement liverpuldien que les Beatles se font connaître au Royaume-Uni et à l'étranger. D'ailleurs, le premier article français – du moins à ma connaissance – consacré aux Beatles met bien l'accent sur le lien qui rattache le groupe à la ville.

Journaliste du *Monde* dès sa création en 1944, Henri Pierre fut correspondant pour le quotidien à Washington, Londres et Moscou. Sa connaissance de la presse britannique lui permet de détailler dans un article publié en décembre 1963 l'environnement liverpuldien au sein duquel les Beatles ont grandi :

> Beaucoup aiment les "Beatles", parce que, disent-ils, ils font entendre la voix authentique des masses ouvrières de Liverpool. Et il est vrai que les "Beatles" sont nés pendant le blitz de la Merseyside ; ils ont grandi à Liverpool, une ville dure, où il faut souvent se battre pour vivre. L'un d'entre eux a déclaré qu'il aimait Liverpool parce qu' "il était excitant d'essayer d'y survivre". Mais le "son de la Mersey" est-il vraiment, comme l'écrit

[46] Guibert (Gérôme), « La notion de scène locale », *op.cit*.
[47] Cité in Delbrouck (Christophe), *British Rock*. *Tome1*, *op.cit*.

> le communiste Daily Worker, un cri de révolte qui s'élève des quatre-vingt mille taudis où s'abritent trois cent mille chômeurs ? A l'origine, ces jeunes ont pu exprimer leur rancœur à l'égard d'une société impitoyable, dans une musique violente qu'ils improvisaient, tout comme jadis les joueurs et les chanteurs de jazz noirs dans le sud des Etats-Unis. Cette "rage de vivre" chez ces jeunes sans illusions s'est manifestée au départ dans des improvisations à la guitare, à la batterie. Et peut-être n'est-ce pas un hasard si le succès des "Beatles" s'est affirmé d'abord à Hambourg, un autre port. Mais, aujourd'hui même, s'ils ont gardé, en le soulignant, l'accent populaire de leurs origines, les "Beatles" s'adressent à une plus vaste audience, qui, en plus de la nouvelle classe ouvrière, comprend les classes moyennes et tous les bénéficiaires de la société d'abondance […] Si le "son de la Mersey" n'est plus un cri de révolte, il n'en garde pas moins un cachet authentique, une saveur locale, celle de Liverpool. Pour le Liverpool Echo, "les Beatles évoquent le caractère de l'homme du nord de l'Angleterre avec son naturel, sa spontanéité, sa franchise... "[48]

Henri Pierre insiste alors sur l'ancrage territorial des Beatles : le groupe exprime la classe ouvrière de Liverpool, et plus globalement, « *l'homme du nord de l'Angleterre* » ; leur musique « *violente* » apparaît comme la transcription sonore d'une « *rage* » ambiante, suscitée par le chômage et par des conditions de vie difficiles dues au *blitz* de la seconde guerre mondiale qui a touché la ville. Si Henri Pierre mobilise un référent étatsunien (les *jazzmen* noirs), il s'agit moins de promouvoir le groupe à travers une identité américanisée que de proposer une analogie visant au contraire à enraciner la musique des Beatles dans la terre liverpuldienne : comme les *jazzmen* noirs du sud des Etats-Unis, les Beatles expriment la spécificité de leur localité. D'ailleurs, plus loin, Henri Pierre interprète l'émergence des Beatles et d'autres musiciens britanniques qui les ont précédés[49], ainsi que le succès que les uns et les autres rencontrent auprès des jeunes, comme une réaction contre l'importation de *stars* étatsuniennes :

> Mais ces provinciaux rejoignent aussi sur le plan national tous ceux qui ont réagi contre le chanteur de rock importé d'Hollywood, du type Elvis Presley, et cette réaction a été d'autant plus vigoureuse à Liverpool que le port, regardant du côté de l'Amérique, recevait plus rapidement les nouveautés d'outre-Atlantique. Avec Tommy Steele, Cliff Richard, les "Shadows " et aujourd'hui les " Beatles ", tous issus du milieu ouvrier ou des classes moyennes, les jeunes et le grand public en panique ont trouvé des héros auxquels ils peuvent s'identifier plus aisément qu'avec une vedette " fabriquée " à Hollywood.

Enfin, dans les deux extraits proposés, Henri Pierre procède à un changement d'échelle, allant du local au national. En effet, dans le premier extrait, si les Beatles apparaissent comme l'expression de la classe ouvrière de Liverpool, qu'ils ont gardé leur « *accent populaire* », le succès qu'ils rencontrent à l'échelle britannique en font des *stars* de la classe ouvrière, mais aussi des classes moyennes et de « *tous les bénéficiaires de la société d'abondance* »,

[48] Pierre (Henri), « Quand l'Angleterre crie au "son de la Mersey" », *Le Monde*, 12 décembre 1963.
[49] A mon sens, en inscrivant les Beatles dans la continuité de Tommy Steele et Cliff Richard, Henri Pierre ne perçoit pas la rupture qu'ils constituent puisque, a contrario de ces derniers, ils ne sont justement pas promus comme des « Presley anglais ».

autrement dit, de la population britannique dans sa quasi-totalité. Dans le second extrait, la réaction contre l'importation de *stars* étatsuniennes dont témoignerait l'émergence des Beatles est d'abord expliquée par la spécificité de Liverpool qui, en raison de son port ouvert sur l'Atlantique, se trouve plus exposé qu'une autre ville aux importations de musiques étatsuniennes. Pourtant, parce qu'elle concerne d'autres musiciens non originaires de Liverpool (Tommy Steele, Cliff Richard), cette réaction qui apparait au premier abord spécifiquement locale s'avère être plutôt d'ordre national. Ainsi, Henri Pierre opère une nationalisation discursive des Beatles, au sens où il convertit leur spécificité liverpuldienne en une spécificité britannique.

Ce glissement du local au national ne relève pas seulement d'une opération discursive puisqu'on le retrouve dans la trajectoire objective des Beatles. En effet, si le groupe apparait dans un contexte local précis, il est évident que l'important succès qu'il rencontre à l'échelle nationale (voir encadré 24) l'éloigne d'un contexte spécifiquement ouvrier et liverpuldien. Par ailleurs, une fois produits par EMI, les Beatles quittent leurs terres liverpuldiennes pour rejoindre Londres où sont concentrées les industries culturelles. Or, Londres n'est pas un local comme un autre. En effet, pour Gérôme Guibert, parce que les capitales renvoient justement à une *situation centralisée des industries culturelles, à leur posture surplombante d'un point de vue territorial* », la notion de « *scène globale* » convient mieux pour penser les activités musicales qui y ont lieu[50]. Mais la praticabilité de la notion reste similaire à celle de « scène locale ». Ainsi, dans la mesure où, comme nous venons le voir, l'existence d'une scène dépend en partie de sa reconnaissance extérieure, Henri Pierre, en convertissant la spécificité liverpuldienne des Beatles en une spécificité britannique, contribue à faire exister ce qui apparaitra désormais au Royaume-Uni et à l'international comme le « rock anglais », c'est-à-dire un rock spécifiquement britannique, qui se donne à voir ainsi et qui est reconnu comme tel.

Encadré 24 : Le succès britannique des Beatles[51]

A partir de leur premier *single* qui entre timidement dans les *hit-parades* britanniques en octobre 1962, la popularité des Beatles croît de façon fulgurante. Avant la fin de 1963, 4 *singles* et 2 albums du groupe se placent en tête des *charts*. Un magazine mensuel qui leur est destiné, *Beatles Book*, tire à 300.000 exemplaires. Leur fan-club atteint rapidement 80.000 membres. En décembre 1963, ils ont vendu plus de 3 millions de disques en un an. En février 1964, 4 millions de disques ont été vendus en 4 mois.

[50] Guibert (Gérôme), *La production de la culture* », *op.cit*, p.35.

[51] Cet encadré a été réalisé à partir de Inglis (Ian) et Wilkins (Charlotte), « L'histoire, l'endroit et le moment : le déclenchement de la British Invasion », *Volume !*, n°12, vol 2, 2016, p.91 ; Pierre (Henri), « Quand l'Angleterre crie au "son de la Mersey" », *Le Monde*, art.cit ; Abitan (Guy), « Quatre mousquetaires qui ont sauvé le rock anglais », *Salut les Copains*, n°19, février 1964, p.20-21.

Contrairement à Henri Pierre, les journalistes de la presse musicale (*Salut les Copains*, *Disco Revue*) n'insistent pas sur la spécificité liverpuldienne des Beatles. Il est essentiellement question du succès que le groupe rencontre aux Etats-Unis[52]. Par exemple, rendant compte de leur première tournée étatsunienne en février 1964, Jacquelines Jordan (correspondante à New York de *Salut les Copains*) s'étonne de leur succès dans un pays qui « *possède sur son sol l'Empire State Building, le brevet d'invention du chewing gum et Elvis Presley*[53] ». Il en est de même pour une lectrice du magazine: « *Cela ne s'était jamais vu encore, aux U.S.A. : que des Anglais puissent supplanter les Américains dans le domaine de la musique*[54]. » L'étonnement dont témoignent ces propos est alors justifié. Mises à part quelques exceptions notables[55], les productions britanniques ne s'imposaient pas jusqu'alors sur le marché étatsunien[56]. Or, le succès des Beatles aux Etats-Unis marque le début de l' « *invasion britannique* » (« *british invasion*[57] »), c'est-à-dire de l'importante pénétration du marché étatsunien par des productions britanniques. A la fin de 1964, 93 chansons interprétées par 25 groupes britanniques[58] figurent dans le *Billboard* – magazine hebdomadaire étatsunien qui présente les 100 meilleures ventes de *singles* –, dont 60 qui restent au minimum une semaine dans le *top 40*[59]. L'année suivante, 108 chansons produites au Royaume-Uni figurent dans le *Billboard.* Par ailleurs, la *British Invasion* s'accompagne d'un recul des productions étatsuniennes dans les *charts* britanniques alors qu'elles étaient jusqu'alors dominantes : en 1961 – un an avant la sortie du premier *single* des Beatles –, sur 20 chansons placées en première place du *hit-parade* du magazine britannique *New Musical Express*, 12 étaient produites aux Etats-Unis[60]. L'année suivante, les productions

---

[52] Outre l'exemple qui va être mentionné, voir Abitan (Guy), « Quatre mousquetaires qui ont sauvé le rock anglais », *Salut les Copains*, art.cit, p.20-27 + p.96-97 ; Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°20, mars 1964, p.93 ; Auteur non renseigné, « 4 garçons dans le vent », *Disco Revue*, n°1, 3 octobre 1964, p.5 ; Auteur non renseigné, « Les Rolling Stones à Paris », *Disco Revue*, n°2, 17 octobre 1964, p.3.

[53] Jordan (Jacquelines), « 4 oiseaux rares qui ont bouleversé l'Amérique », *Salut les Copains*, n°21, avril 1964, p.77-83 + p.113.

[54] « 11 fois au Cash-Box », *Salut les Copains*, n°22, mai 1964, (Rubrique : « Cher Daniel… »), p.35-37.

[55] Il peut être fait mention de Rock Island Line interprété en 1956 par Lonnie Donegan qui atteint la 6e place des *charts* étatsuniens, ou encore Frank Ifield qui atteint la 5e place avec I Remember You, sortie en 1962. L'exception la plus spectaculaire revient aux Tornados qui atteignent la première place avec Telstar en ?. Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, *op.cit*.

[56] Inglis (Ian) et Wilkins (Charlotte), « L'histoire, l'endroit et le moment », art.cit, p.89.

[57] L'expression provient à l'origine de la presse étatsunienne. Dettmar (Kevin), « The Beatles », in Kastan (David Scott), dir., *The Oxford Encyclopedia Of British Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p.138.

[58] Il est important de préciser qu'il ne s'agit pas nécessairement de chansons britanniques originales. Par exemple, les premiers *singles* des Rolling Stones sont presque exclusivement des reprises de chansons étatsuniennes.

[59] Carosso (Andrea), « The Paradox of Re-Colonization : The British Invasion of American Music and the Birth of Modern Rock », in Kosc (Grzegorz), Juncker (Clara), Monteith (Sharon) et Waldschmidt-Nelson (Britta), dir., *The Transatlantic Sixties*, New York, Transcript-Verlag, 2014, p.137.

[60] Inglis (Ian) et Wilkins (Charlotte), « L'histoire, l'endroit et le moment », art.cit,, p.92.

étatsuniennes à atteindre la première place ne sont plus que 6. En 1963, aucun disque produit aux Etats-Unis n'atteint la première place.

La *British Invasion* ne revêt pas qu'un sens économique. Comme le soulignent les historiens Ian Inglis et Charlotte Wilkins, l'évolution du rapport économique qui se joue avec les exportations musicales britanno-étatsuniennes a produit une évolution du rapport de force culturel entre les deux pays : « *Après que l'américanité avait été vue, pendant des années, comme un élément désirable, voire essentiel de la culture populaire au Royaume-Uni, l'identité britannique s'imposait désormais comme la composante-clef de la portée culturelle aux États-Unis*[61]. » Il est alors significatif que la reine ait décoré les Beatles de l'Ordre de l'Empire Britannique en octobre 1965. Si cette décoration est justifiée par des arguments économiques (« *Elles sont les récompenses de votre active participation à l'effort britannique d'augmentation des exportations*[62]. »), elle n'engage pas moins une signification culturelle puisqu'elle institue les Beatles en représentants de la nation et en promoteurs de l' « anglicité » dans le monde, et surtout aux Etats-Unis.

Une « anglicité » est par ailleurs signifiée par des acteurs britanniques de la musique. Dans la mesure où les styles musicaux sont associés à des cultures et inscrits dans des territoires[63], des éléments musicaux peuvent alors servir à signifier un espace national. En premier lieu, l'évolution stylistique des groupes britanniques de r'n'b témoigne déjà d'emprunts qui évoquent moins les Etats-Unis que l'Europe. L'anthropologue Jean-Luc Poueyto note par exemple que les Kinks – mais sa remarque vaut pour bon nombre de groupes britanniques qui ont débuté leur carrière en jouant du r'n'b[64] – abandonnent progressivement la gamme pentatonique utilisée dans le blues pour construire des mélodies « *d'inspiration très européenne*[65] ». Quant aux Rolling Stones qui se sont fait connaître en tant que groupe de r'n'b, ils sortent en 1966 la chanson Lady Jane que le guitariste trouve « *très élisabéthain* », notamment en raison de l'accent que Mick Jagger adopte[66], après avoir cherché à imiter le vocabulaire et l'accent des bluesmen étatsuniens.

D'autres éléments peuvent servir aux producteurs pour signifier une « anglicité ». Par exemple, pour Jean-Luc Poueyto, l'attitude burlesque des Kinks, des Beatles ou encore du

[61] *Ibid*, p.103.
[62] Cité in Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°41, décembre 1965, p.127.
[63] Ce point sera l'objet du chapitre 7.
[64] Dans la section suivante, je reviendrai plus en détail sur les groupes britanniques de r'n'b.
[65] Poueyto (Jean-Luc), « Le groupe comme auteur. Une invention dans le rock'n'roll », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.139-140.
[66] Cité in Canselier (Régis), *The Rolling Stones. 1962-1967*, Marseille, Editions Le mot et le reste, 2016, p.294.

batteur des Who doit se lire comme une référence à la tradition du music-hall britannique[67]. Enfin, le drapeau britannique constitue un référent efficace pour signifier facilement une « anglicité ». L'*Union Jack* est par exemple mentionné par le chanteur des Rolling Stones dans la chanson Get Off Of My Cloud, sortie en 1965. Mais le drapeau britannique est surtout employé par les Who qui s'en servent pour leurs photographies promotionnelles ou pour leurs concerts (voir illustration 7). L'usage de l'*Union Jack ne* signifie pas nécessairement une valorisation de l'identité britannique. Au contraire, Dick Hebdige a montré que les manteaux aux couleurs du drapeau national dont se vêtissent les Mods – les Who sont d'ailleurs considérés comme un groupe de Mods –, puis les punks dans la décennie suivante constituent un détournement du sens qu'Hebdige interprète comme une résistance à la culture dominante[68]. Mais il est important de souligner qu'au-delà du sens que les acteurs mettent dans leur usage de référents nationaux, une « anglicité » est dans tous les cas mise en jeu dans la promotion des groupes britanniques.



Illustration 7 : Les Who et L'*union Jack* (source : *Google Image*, mot-clef : « the who union jack »)

Qu'il s'agisse de la *British Invasion* ou de la mobilisation de référents nationaux par les producteurs, l'anglicisation du rock britannique opérée au Royaume-Uni n'a de sens qu'à partir du moment où elle est opérée dans le même temps à l'étranger – de la même façon qu'une scène locale existe à partir du moment où elle existe pour elle-même et pour l'extérieur. Il est par exemple significatif qu'un journaliste de *Salut les Copains* interprète en 1965 la *British Invasion* comme une réaction du « *nationalisme anglais* », « *piqué au vif, atteint dans son orgueil et sa susceptibilité* » par la domination étatsunienne du marché britannique du disque[69]. Quant au drapeau britannique, un journaliste de *Disco Revue* qui rend compte d'un concert des Who à Paris en 1965 souligne que le guitariste était drapé de l'*Union*

[67] Poueyto (Jean-Luc), « Le groupe comme auteur. Une invention dans le rock'n'roll », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.139-140.
[68] Hebdige (Dick), *Sous-culture* », *op.cit*, p.111-112.
[69] Frimbois (Jean-Pierre), « Où en est le rock anglais », *Salut les Copains*, art.cit, p.18-19.

Jack[70]. Au numéro suivant, le guitariste qui figure en première de couverture du magazine y apparaît vêtu d'une veste au motif du drapeau national (voir illustration 7)[71].

Une fois que les groupes britanniques sont reconnus à l'international pour leur spécificité britannique, les emprunts qu'ils peuvent faire à des cultures étrangères n'atténuent pas leur « anglicité ». Par exemple, celle des Beatles n'est pas entachée par le fait que la moitié de leurs deux premiers albums comporte des reprises de chansons étatsuniennes[72]. Il arrive même qu'un élément d'origine étrangère soit perçu comme spécifiquement britannique. Par exemple, la coupe de cheveux des Beatles est promue en France comme une mode britannique alors même qu'elle est d'origine française :

> Malgré l'affirmation de Lennon quant à l'origine française de la coiffure des Beatles, les médias français n'eurent de cesse de pointer du doigt cette coiffure, la décrivant comme une curiosité –au point, d'ailleurs, qu'immédiatement après le séjour du groupe à Paris, des "perruques Beatles" commencèrent à faire leur apparition dans des boutiques et dans des magasins partout en France[73].

La reconnaissance internationale d'une « anglicité » du rock britannique a été largement facilitée par le succès que d'autres produits culturels britanniques ont rencontré dans le monde au même moment. Au cinéma en 1963, le premier James Bond – qui incarne d'ailleurs le flegme britannique – fait presque 60 millions de dollars de recettes[74] ; l'indicatif musical du film, The James Bond Theme, entre dans les *hit-parades* de plusieurs pays[75]. Dans le domaine de la mode et de l'art, Mary Quant est célébrée pour sa mini-jupe, Vidal Sassoon pour ses coiffures, David Bailey pour ses photographies et le quartier londonien de Soho pour les créations des stylistes de Carnaby Street. En 1966, l'hebdomadaire étatsunien *Time Magazine* rend compte du bouillonnement artistique londonien en baptisant la capitale « The Swinging City ». Le rayonnement international d'une culture anglicisée atteint son apogée – qui précède son déclin[76] – avec le film *Blow-Up*, récompensé de la Palme d'or du Festival de Cannes en 1967. Les différentes composantes du *Swinging London* y sont présentes, à savoir, la photographie et la mode via le protagoniste principal, par ailleurs inspiré de David Bailey, le rock avec les Yardbirds qui apparaissent dans une séquence du film ou encore l'art avec la peinture abstraite d'Alan Davie.

---

[70] Auteur non renseigné, titre non consigné, *Disco Revue*, n°12, décembre 1965, p.2.
[71] *Disco Revue*, n°13, février 1966.
[72] J'évoquerai plus loin un exemple encore plus significatif avec les groupes britanniques de r'n'b dont le répertoire et l'univers artistique sont fortement orientés vers les Etats-Unis, sans que leur « anglicité » en pâtisse.
[73] Inglis (Ian) et Wilkins (Charlotte), « L'histoire, l'endroit et le moment », art.cit, p.99.
[74] « James Bond 007 contre Docteur No », *JP's Box-Office*, disponible à l'adresse : http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=9337
[75] Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1*, *op.cit*.
[76] Ce point sera traité dans la seconde partie de ce chapitre.

L'arrivée sur le marché du disque des groupes britanniques de r'n'b suit de près celle des Beatles et révèle une autre version de l' « anglicité » du rock britannique.

3.1.3 Les pierres étatsuniennes du r'n'b britannique

Bien qu'ils pratiquent un style distinct du rock, les jeunes musiciens britanniques de rhythm'n'blues[77] qui apparaissent sur le marché du disque dans le sillage des Beatles sont inclus, en France comme à l'international, au « rock anglais ». Je me concentrerai alors sur la reconnaissance française d'une spécificité stylistique des groupes de r'n'b, sans détailler la question des réseaux de coopération, déjà abordée avec les groupes du Mersey Beat[78].

Formés à la charnière des années 50-60 par des jeunes musiciens passionnés du blues étatsunien – et plus particulièrement du blues urbain électrique –, les groupes de r'n'b – pour ne citer que les plus connus : The Who, The Animals, The Kinks, Them, The Pretty Things, The Yardbirds, Moody Blues, The Rolling Stones – se constituent un répertoire composé essentiellement de chansons étatsuniennes et engagent dans leur pratique musicale une forme de mimétisme, qu'il s'agisse de reproduire un son, une façon particulière de jouer ou encore un ensemble orchestral. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'harmonica, jusqu'alors relativement absent des formations rocks[79], occupe une place importante au sein des groupes.

En raison de l'importante notoriété qu'ils vont acquérir, les Rolling Stones constituent une bonne illustration de ce courant britannique de r'n'b. Les musiciens se réunissent autour d'une passion commune pour le blues électrique de Chicago[80]. Le groupe est baptisé en référence à la chanson éponyme du *bluesman* Muddy Waters[81]. Dans son autobiographie publiée en 2010, Keith Richards revient sur son apprentissage de la guitare qui consistait à reproduire note à note les parties de guitares de ses *bluesmen* préférés, ce qui constitue du

---

[77] A l'instar du sociologue Patrick Mignon, j'emploierai indifféremment les termes de « blues » et de « rhythm'n'blues » dont la différence n'est pas essentielle pour l'argumentation. Mignon (Patrick), « British rhythm'n'blues », art.cit, p.113. Notons toutefois que ces deux catégories sont polysémiques et peuvent recouvrir des sens différents. Ici, la catégorie « rhythm'n'blues » renvoie surtout à la version électrique et urbaine du blues étatsunien, fortement appréciée par les musiciens britanniques dont il est question.

[78] Un article de Patrick Mignon rend très bien compte des réseaux de jazz qui ont été à l'origine de la scène londonienne de r'n'b. *Ibid*, p.103-114.

[79] Cela étant, les Beatles avaient déjà mis en avant cet instrument dans leur premier *single* Love Me Do, sorti en 1962.

[80] Selon les biographies ou autobiographies, plusieurs naissances du groupe sont proposées, mais toutes sont en lien avec le blues. La biographie de François Bon débute par exemple avec la rencontre entre Mick Jagger et Keith Richards dans une gare, le second alpaguant le premier qui porte sous ses bras des disques de Muddy Waters, Chuck Berry et Little Walter. Pour Keith Richards, les Stones naissent en tant que groupe lorsque les musiciens cherchaient inlassablement à retrouver la sonorité du blues de Chicago. Bon (François), *Rolling Stones. Une biographie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002, « Gare de Dartford, juin 1960 », p.31-34 ; Richards (Keith), *Life*, Paris, Editions Robert Laffont, 2010, [New York], p.140-141.

[81] Bon (François), *Rolling Stones*, *op.cit*, p.189-190 ; Richards (Keith), *Life*, *op.cit*, p.131.

reste une méthode d'apprentissage évidente dans le cas d'une formation en autodidacte[82]. Plus généralement, son livre montre bien la volonté des Stones de reproduire le plus fidèlement possible le blues étatsunien :

> On mettait la main sur un nouveau disque, par exemple un Jimmy Reed, moi j'apprenais les morceaux à la guitare, lui [Mick Jagger] recopiait les paroles, et on disséquait ça dans tous les sens. "C'est comme ça ?", "Ouais, on dirait !" […] on n'écoutait que ça, à l'époque. Du blues, du rhythm'n'blues, rien que du blues. Des heures et des heures assis devant les baffles, à essayer de comprendre comment on faisait cette musique. On s'écroulait sur le sol, la guitare encore dans les mains. C'est tout. On ne cesse jamais d'apprendre, mais à l'époque on tâtonnait totalement. Si tu voulais jouer de la guitare, tu devais produire le bon son. Le son du blues de Chicago ? On essayait de s'en approcher au maximum. Deux guitares, une basse, une batterie, un piano, et tous les disques de la marque Chess jamais commercialisés […] Tant qu'on était entre nous, on pouvait faire semblant d'être des Blacks, mais on aurait beau s'imprégner de cette musique, ça ne changerait pas notre couleur de peau […] On méprisait la thune, on détestait la propreté, on voulait juste être des putains de Noirs […] ça nous fascinait, Brian [Jones, l'autre guitariste] et moi. On passait des heures à essayer de retrouver la sonorité de la guitare de Reed […] Donc on en était là, à se cailler les miches et à disséquer des morceaux jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de pièces dans le compteur d'électricité. On passe le dernier Bo Diddley au scalpel : t'as noté cet effet ? Et la section rythmique, qu'est-ce que ça cogne ! Les maracas, elles font quoi ? Il fallait tout décortiquer et réassembler en fonction de notre approche[83].

L'approche musicale des Stones ne diffère alors pas de celle des rockers français et britanniques qui les ont précédés puisqu'il est là encore question d'un mimétisme et de la mise en jeu d'une « américanité » dans la réappropriation d'une musique d'origine étatsunienne. D'ailleurs, pour Keith Richards, les Stones jouaient « *de la musique américaine pour les Anglais, c'est tout […]*[84] ». Lorsque les Stones donne un concert dans un *club* londonien, les indications d'une affiche publicitaire laisse penser qu'ils sont originaires de Chicago : « *Le son R&B original de Chicago avec les Rollin'Stones*[85]. » En revanche, contrairement aux rockers français et britanniques qui les ont précédés, les Stones s'investissent dans une « musique noire » pensée comme telle. Avant eux, des groupes britanniques de rock puisaient déjà dans le répertoire du rhythm'n'blues étatsunien. Par exemple, Johnny Kidd et les Pirates ont repris en 1962 deux chansons, I can Tell et A Shot of Rhythm and Blue, respectivement interprétées par Bo Diddley et Arthur Alexander, deux musiciens de r'n'b que les Stones reprendront d'ailleurs. Quant aux Beatles, ils ont également

---

[82] En effet, une formation musicale en autodidacte, si elle ne s'accompagne pas d'une formation théorique, passe nécessairement par la reproduction des sons. Comme le note le critique et professeur d'art Christophe Kihm, dans l'apprentissage du rock et de la pop, contrairement à l'apprentissage de la musique classique, « *il n'est donc pas nécessaire de savoir lire une partition, mais avant tout de savoir écouter et reproduire des sons : la transmission est auditive, l'apprentissage autodidacte et performatif.* » Kihm (Christophe), « Typologie de la reprise », *Volume !*, n°7-1, 2010, p.32.
[83] Richards (Keith), *Life*, *op.cit*, p.112 et p.140-144.
[84] *Ibid*, p.189-190.
[85] *Ibid*, p.155.

repris une chanson d'Arthur Alexander sur leur premier album sorti en 1963. Cependant, alors que les groupes de r'n'b se spécialisent dans un « style noir », les emprunts aux musiques étatsuniennes des rockers qui les précédent témoignent plutôt d'une volonté de puiser aussi bien dans le répertoire des « musiques noires » – dans une moindre mesure néanmoins – que dans celui des « musiques blanches », cette synthèse ayant été justement à l'origine du rock aux Etats-Unis. D'ailleurs, en associant des rythmes inspirés du r'n'b aux harmonies vocales d'ensembles blancs à tendance country (les Everly Brothers par exemple), les Beatles reproduisent la stratégie qu'avait déployée Sam Phillips pour Elvis Presley.

En se spécialisant dans un « style noir », les musiciens de r'n'b prennent justement leur distance avec le « rock ». Dans une interview accordée à *Disco Revue* en 1965, un des membres des Animals (un autre groupe britannique de r'n'b) distingue par exemple le rock de leur musique qu'il qualifie de « *Soul Music* » et de « *blues* » : « *Mais sur le plan musical, nous n'avons, semble-t-il, rien de commun, puisque nous ne découlons pas du même style. Le Rock and Roll et le Rhythm and Blues ont les mêmes origines, certes, autrement dit le "folk Blues"… mais Eddie Cochran fait du Rhythm, nous du Blues…*[86] » Si, dans son autobiographie, Keith Richard juxtapose à plusieurs reprises le terme « rock » à ceux de « blues » et de « rhythm'n'blues », allant jusqu'à dire qu'« *il s'agit de la même chose, fondamentalement*[87] », il lui arrive également de penser une différence entre les deux catégories lorsqu'il inscrit son propos dans le contexte des années 60 : « *Le rhythm'n'blues était un genre important dans les années 1960. Ou bien on était blues et jazz, ou bien on était rock. Mais le rock était mort et avait dégénéré dans la pop – il n'y avait plus rien dans le ventre. On s'est jetés sur le rhythm'n'blues à cause des groupes puissants qui sortaient de Chicago*[88]*.* » De plus, selon Bill Wyman (le bassiste des Stones), Keith Richards, Mick Jagger et Brian Jones se moquaient de son goût pour le rock : « *And they always made fun of me for liking rock'n'roll : Jerry Lee Lewis, Eddie Cochran, Johnny Cash, Elvis Presley – I grew up loving the music of these people*[89]*.* » Sous la pression des autres membres, Bill Wyman a d'ailleurs dû abandonner sa coupe de cheveux inspirée de celle d'Elvis Presley. Les musiciens de r'n'b cherchent alors à se différencier des rockers qui les ont précédés, en se spécialisant dans les « musiques noires » étatsuniennes, ce qui ne les empêche pas de puiser

[86] Coghe (Jean-Noël), « Les Animals », *Disco Revue*, n°10, septembre 1965, p.12.
[87] Richards (Keith), *Life*, *op.cit*, p.120.
[88] *Ibid*.
[89] Wyman (Bill) et Coleman (Ray), *Stone Alone*, Londres, Penguin Books, 1991, p.205-206. Il peut être intéressant de préciser que Bill Wyman (né en 1936) est plus âgé que Mick Jagger (né en 1943), Keith Richards (né en 1943) et Brian Jones (né en 1942).

occasionnellement au sein du répertoire du rock étatsunien[90], ou encore, de partager avec les rockers une passion pour certains musiciens dont l'inscription dans un style ethnico-musical n'est pas évident, à l'instar de Chuck Berry (voir encadré 25).

Encadré 25 : Chuck Berry, *bluesman* ou rocker ?

Chuck Berry est reconnu à l'international comme un des pionniers du rock étatsunien, notamment parce qu'il a participé au film *Rock, Rock, Rock !,* sorti en 1956, et à une tournée organisée l'année suivante par Alan Freed (*Disc jockey* qui a joué un rôle important dans la diffusion du rock aux Etats-Unis), aux côtés des Everly Brothers et de Buddy Holly. Pour cette raison, il a fait partie du répertoire des rockers britanniques dès la fin des années 50, contrairement aux *bluesmen* (Muddy Waters, Jimmy Reed, Slim Harpo, etc.) qui seront repris quelques années plus tard par les groupes de r'n'b. Jugé trop proche du « rock », Berry est alors discrédité par les passionnés de blues. Dans son autobiographie, Keith Richards rappelle par exemple que les « *puristes* » de blues qu'il fréquentait dans une école d'art londonienne ne considéraient pas Chuck Berry comme « *un joueur de blues sérieux*[91] ». Dans la mesure où l'inscription d'un musicien dans une musique ethnicisée est moins déterminée par sa couleur de peau que par le style musical qu'il pratique, l'importance de son succès commercial, ou encore, la composition de son auditoire, Chuck Berry ne semble donc pas au premier abord avoir été considéré au Royaume-Uni comme un représentant de la « culture noire » étatsunienne. De plus, comme le souligne Paul Yonnet, en promouvant les voitures dans ses chansons, Chuck Berry évoque le désir de Noirs de profiter de la dynamique économique de l'Amérique blanche[92]. Pourtant, Chuck Berry fait également partie – et même très largement – du répertoire des groupes britanniques de r'n'b. Par exemple, les trois premiers albums des Stones comportent une reprise d'une de ses chansons (Carol, You Can't Catch Me et I'm Talking About You). Il faut alors souligner que Chuck Berry, s'il a participé au circuit du rock aux Etats-Unis, a également été produit par Chess Records, connu par les Stones pour être le label discographique des *bluesmen* de Chicago. Ainsi, si Chuck Berry est repris depuis la fin des années 50 par des groupes britanniques de rock, l'usage qu'en font les groupes de r'n'b ne revêt pas la même signification : pour les groupes de rock, Chuck Berry est un rocker ; pour les groupes de r'n'b, c'est un musicien produit sur un label spécialisé dans le blues urbain.

Si la passion des musiciens de r'n'b pour les « musiques noires » ne peut être remise en cause, la mise à distance du rock a pu aussi tenir à des raisons pratiques. Par exemple, pour Keith Richards, l'esthétique musicale des Stones a été en partie élaborée de façon à ce qu'ils soient acceptés des scènes londoniennes de jazz (essentiellement le *Marquee Club*) où ils ont pu faire leurs premières armes – à l'instar d'autres groupes de r'n'b : « *On retenait un peu nos coups pour ne pas faire fuir les puristes qui aimaient bien ce qu'on faisait, mais ne pouvaient approuver qu'en disant que ce n'était pas du rock mais du rhythm'n'blues*[93]. »

[90] Par exemple, pour leur troisième *single* sorti en 1964, les Stones reprennent Not Fade Away du rocker blanc Buddy Holly. Ils s'inscrivent alors dans la continuité des rockers étatsuniens en cherchant à faire dialoguer les « musiques noires » et les « musiques blanches ». En effet, selon Bill Wyman, les Stones voulaient proposer une interprétation de Not Fade Away rappelant les rythmes du *bluesman* noir Bo Diddley. Cité in Dalton (David), *The Rolling Stones. The first twenty years*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1981, p.33.
[91] Richards (Keith), *Life*, *op.cit*, p.147.
[92] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.155-156.
[93] Richards (Keith), *Life*, *op.cit*, p.120.

Il peut être également intéressant d'analyser la mise à distance du rock par les musiciens de r'n'b en invoquant leurs propriétés sociales. Pour reprendre l'exemple de Bill Wyman, il est alors significatif qu'il soit moqué aussi bien pour son goût pour le rock que pour son origine ouvrière, comme en atteste ce propos de Keith Richards :

> Bill avait toujours l'impression qu'on le prenait de haut. Peut-être parce que son vrai nom de famille était Perks, et qu'il était coincé dans un boulot de merde au fin fond du sud de Londres, et qu'il était marié. Brian [Jones] avait une conscience de classe très aiguisée, voyez-vous. "Bill Perks", pour lui, c'était un blaze des faubourgs […] Bill avait un peu l'allure blouson noir, à cette époque, surtout à cause de la banane, mais tout ça était tellement superficiel… Tandis que Brian, bon, c'était le prince de toute cette bande de rats[94].

L'idée que les moqueries dont Bill Wyman est le sujet trahissent un rapport de classe est d'autant plus évidente qu'il est question ici de Brian Jones dont le père était ingénieur en aérospatial[95]. En revanche, *quid* de Keith Richards qui participait aussi aux moqueries[96] alors qu'il est également issu d'une famille ouvrière, son père étant contremaître ? Les travaux des *cultural studies* portant sur les affrontements (physiques et sémiologiques) qui ont opposé au Royaume-Uni les Rockers et les Mods permettent de rappeler que des luttes esthétiques peuvent se dérouler au sein d'une même classe sociale[97]. Pour Dick Hebdige par exemple, l'opposition entre Rockers et Mods révèle une tension interne à la classe ouvrière qui oppose des jeunes ouvriers non qualifiés et tournés vers le « rock blanc » (les Rockers), à des ouvriers qualifiés – mais aussi des employés de bureau –, tournés vers les « musiques noires » (les Mods)[98]. Or, si l'on tient compte de l'échelle de revenus proposée par le sociologue Henri Mendras, le contremaître, bien qu'appartenant à la classe ouvrière, est socialement plus proche de l'employé de bureau ou du commerçant que de l'ouvrier non qualifié ou de l'ouvrier agricole[99]. Ainsi, les moqueries qu'adresse Keith Richards à l'encontre de Bill Wyman ne remettent pas en cause l'idée que le démarcage des musiciens de r'n'b vis-à-vis des rockers puisse être le produit de déterminants sociaux.

Cela étant, le paradigme des classes sociales n'est peut-être pas le plus intéressant pour expliquer sociologiquement des différenciations stylistiques. Hebdige rencontre d'ailleurs des

---

[94] *Ibid*, p.164.
[95] Un rapport de classe s'est également joué dans les relations entre deux membres des Who, entre le chanteur Roger Daltrey, issu d'une famille ouvrière, et le guitariste Pete Townshend dont les parents étaient musiciens.
[96] Si dans la citation, Keith Richards impute à Brian Jones les moqueries à l'encontre de Bill Wyman, d'autres témoignages indiquent que Wyman était tourné en dérision par les trois leaders du groupe, dont Keith Richards.
[97] Outre l'ouvrage qui va être mentionné, voir Cohen (Stanley), *Folk Devils and Moral Panics. The creation of the Mods and Rockers*, Abingdon, Routledge, 2002, [1972] ; Cohen (Phil), *Sub-cultural Conflict and Working Class Community*, Birmingham, University of Birmingham, 1972 ; Chambers (Iain), « A strategy for living : Black music and white subcultures », in Hall (Stuart) et Jefferson (Tony), *Resistance through rituals : youth subcultures in post-war Britain*, Londres, Hutchinson, 1976, p.157-173.
[98] Hebdige (Dick), *Sous-culture*, *op.cit*, p.50-57.
[99] Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, 1965-1984*, Paris, Editions Gallimard, 1988, p.255.

difficultés lorsqu'il cherche à cantonner l'affrontement entre Rockers et Mods à la *Working Class* puisqu'il renvoie les Mods aussi bien aux ouvriers qualifiés qu'aux employés de bureau. La « *vision cosmographique de la société*[100] » d'Henri Mendras semble alors plus adéquate pour analyser des différenciations d'ordre stylistique à l'aune de différences d'ordre social. Plutôt que de segmenter la société en classes, Mendras propose de penser des « *constellations* » sociales. Les notions de « *constellation populaire* » et de « *constellation centrale* » permettent alors de situer socialement les rockers et les musiciens de r'n'b, sans recourir pour autant à une logique segmentaire qui empêche de saisir une proximité sociale entre des individus qui ne sont pas nécessairement issus de la même classe sociale. Ce n'est par exemple qu'en situant Keith Richards dont le père est contremaitre et Mick Jagger dont le père est professeur de sport au sein d'une constellation centrale que l'on peut comprendre les moqueries que ces derniers adressent ensemble à l'encontre de Bill Wyman, issu de la classe ouvrière comme Keith Richards mais se rapprochant plus d'une constellation populaire.

Le capital scolaire doit être également invoqué pour analyser le démarcage opéré par les musiciens de r'n'b vis-à-vis des rockers. Alors que Mick Jagger poursuit des études à la *London School of Economics*, que Keith Richards est inscrit dans une école d'art – d'ailleurs, comme bon nombres d'autres musiciens britanniques de r'n'b[101] –, Bill Wyman entre dans la vie active après le lycée, ce que Keith Richards souligne dans la citation susmentionnée (« *il était coincé dans un boulot de merde au fin fond du sud de Londres* »). Le capital scolaire relativement important des passionnés de r'n'b permet par ailleurs de comprendre qu'ils se rapprochent, socialement parlant, ni des Rockers (ouvriers non qualifiés), ni des Mods (ouvriers qualifiés et employés de bureau) mais plutôt des Beatniks qu'Hebdige renvoie aux enfants issus peu ou prou des classes moyennes qui effectuent des études supérieures[102]. C'est d'ailleurs comme des étudiants en art et des Beatniks qu'un ancien Mod se souvient des Stones :

> Au début de 1963 nous avons rencontré les Rolling Stones qui jouait le dimanche après-midi au Studio 51 de Ken Colyer dans le West End et nous sommes revenus régulièrement. A cette époque, les Stones n'étaient pas considérés comme un groupe pop, mais comme un groupe R&B, ce qui leur donnait le statut d'intellectuel équivalent à un

[100] *Ibid*, « L'émiettement des classes », p.25-66.
[101] C'est également le cas de Dick Taylor des Pretty Things, de Pete Townshend et de John Entwistle des Who, d'Eric Burdon des Animals, d'Eric Clapton des Yardbirds ou encore de Ray Davies et de Pete Quaife des Kinks.
[102] Hebdige (Dick), *Sous-culture*, *op.cit*, p.54-55.

> groupe de jazz […] Nous nous sommes identifiés aux Stones, mais ce n'étaient pas des Mods, ils s'habillaient plutôt comme des étudiants en art ou des Beatniks[103].

Si, selon cet ancien Mods, les Stones n'étaient pas considérés comme des leurs, une certaine affinité entre les Mods et le groupe est néanmoins mise en avant. Cette ambivalence entre reconnaissance et exclusion illustre bien l'aporie d'une analyse uniquement centrée sur les classes sociales : certes, Mods et Beatniks constituent deux *subcultures* dont les différences peuvent être expliquées par des différences d'ordre social, les uns étant de jeunes travailleurs, ouvriers qualifiées ou employés de bureau, les autres, étudiants issus des classes moyennes, mais leur proximité au sein d'une constellation centrale favorise une affinité entre les uns et les autres.

Les premiers articles français consacrés au r'n'b britannique sont écrits à l'occasion du premier concert des Rolling Stones à l'Olympia en 1964[104]. Contrairement aux Beatles dont les innovations esthétiques ne sont pour l'heure pas encore pensées[105], les groupes de r'n'b sont appréciés en France pour leur caractère novateur[106], comme en attestent ces deux articles publiés en 1964 dans *Disco Revue* et dans *Salut les Copain* en 1965 :

> Les Rolling Stones sont venus après Les Beatles et nous ont apporté autre chose que du bon rock, du vrai rhythm'n'blues comme nous ne le connaissions pas. Sans eux nous ne connaîtrions pas Chuck Berry ou Bo Diddley[107].

---

[103] « *Early in 1963 we came across the Rolling Stones playing on Sunday afternoons at Ken Colyer's Studio 51 in the West End and became regular attendees. At that time the Stones weren't considered a pop group, but an R&B group which gave them the intellectual status equivalent to a jazz band […] We identified with the Stones, but they weren't Mods, rather they dressed like Art students or Beatniks.* » Nicholls (Robert), « Rob The London Mod-part 2 », *The mod generation*, disponible à l'adresse : http://www.themodgeneration.co.uk/2009/07/london-mods.html

[104] Frimbois (Jean-Pierre), « Ca va saigner : Voilà les Rolling Stones », *Salut les Copains*, n°27, octobre 1964, p.78-83 + p.117 ; Auteur non renseigné, « The Rolling Stones », *Disco Revue*, n°1, 3 octobre 1964, p.8-9 ; Auteur non renseigné, « Les Rolling Stones à Paris », *Disco Revue*, n°2, 17 octobre 1964, p.3.

[105] Seuls deux contre-exemples ont été trouvés. Du reste, l'idée d'innovations stylistiques y est peu développée. Vincent (Éric) et Gaillac (Rolland), « Pour les groupes, échec & mat ? », *Salut les Copains*, n°18, janvier 1964, p.44-45 + p.76-78 ; Frimbois (Jean-Pierre), « Où en est le rock anglais », *Salut les Copains*, art.cit. Par ailleurs, l'article d'Henri Pierre – qui, pour rappel, est le premier à concevoir une spécificité britannique des Beatles – écarte justement l'idée d'une innovation stylistique des groupes de Liverpool : « *Seul un expert pourrait peut-être définir en quoi le "Mersey sound " se distingue des autres rythmes de rock, scandés par d'autres ensembles comme les "Shadows", par exemple, à notre avis de profane, les "Beatles" paraissent simplement crier quelques décibels au-dessus.* » Pierre (Henri), « Quand l'Angleterre crie au "son de la Mersey" », *Le Monde*, art.cit.

[106] Au cours des années 60, les discours français sur les Beatles changeront radicalement puisqu'il s'agira au contraire de les présenter comme l'avant-garde du rock britannique, suivie, voire imitée par les autres groupes, et notamment par les Rolling Stones. A ce sujet, voir Glenn (Matthias), *La construction d'un classique en musique rock. Les Rolling Stones dans Rock & Folk (1966-1990)*, mémoire de Master 2 en sociologie sous la direction de Stéphane Dufoix et Gabriel Segré, Université Paris-Nanterre, 2013, p.65.

[107] Auteur non renseigné, « Les Rolling Stones à Paris », *Disco Revue*, art.cit. S'il est vrai que les références à Chuck Berry dans la presse musicale et généraliste augmentent de façon significative après la réception des Stones et des autres groupes britanniques de r'n'b, le musicien n'était pourtant pas inconnu en France. En effet, dès les années 50, il était déjà chroniqué dans la presse jazz, notamment dans des articles consacrés au rock. De plus, les rockers français produits à partir de 1960 intégraient à leur répertoire certaines de ses chansons. Par exemple, le premier album des Chaussettes Noires qui sort en 1961 comporte une adaptation de Johnny B. Goode (Eddie sois bon). En 1962, Johnny Hallyday interprète en anglais Maybellene, et en 1963, il chante une

> On aurait donc pu croire la renaissance consommée [celle des Beatles], quand un nouveau courant, le plus intéressant à mon avis, se manifesta : le rhythm'n' blues avec comme chefs de file ces cinq garçons formidables que sont les Rolling Stones. Leurs principaux caractères ? Un phrasé très proche des chanteurs de blues tels John Lee Hooker, Muddy Waters, Jimmy Reed ; une mise en évidence particulière du rôle de l'harmonica ; un répertoire "bluesy" à l'extrême et le moins de concessions possible au public[108].

Le caractère novateur dont il est question ici ne renvoie pas à ce que les Stones font mais plutôt à ce qu'ils font découvrir, c'est-à-dire du blues qui constituait encore pour le grand public français « *une sous-catégorie du jazz, obscure et mal définie*[109] ». Ainsi, en puisant dans un répertoire plus ancien, en engageant même un certain mimétisme dans leur pratique musicale (« *Un phrasé très proche des chanteurs de blues* »), les Stones sont paradoxalement présentés comme les « *chefs de file* » d'un « *nouveau courant* ».

Si les musiciens de r'n'b ne se représentent pas comme des rockers, en France, ils sont rapidement associés aux Beatles et sont ainsi inclus au rock britannique[110]. Bien que leur identité stylistique repose en grande partie sur des éléments américanisés, les groupes de r'n'b profitent de l'anglicisation du rock britannique amorcée après l'arrivée sur le marché international du disque des Beatles, d'autant plus qu'ils font également parti de la « « *British Invasion* ». Par ailleurs, comme il en a été fait mention plus haut, aux alentours de 1965, les groupes de r'n'b évoluent stylistiquement en abandonnant plus ou moins les canons du blues étatsunien, en interprétant de plus en plus leurs propres chansons, en recourant à d'autres instruments à l'instar des cuivres ou des instruments à vent, ou encore, en se référent à des objets anglicisés comme l'*Union Jack*. Il est par exemple significatif que les Stones, après s'être constitué un répertoire composé presque exclusivement de reprises tout en essayant d'en proposer une interprétation la plus fidèle possible, sortent en 1966 l'album Aftermath qui ne comprend que des chansons signées Jagger/Richards. Mais au-delà de l'évolution stylistique des musiciens de r'n'b qui a facilité leur inclusion au « rock anglais », l'anglicisation des musiques amplifiées au Royaume-Uni sera d'autant plus manifeste lorsque, certains des grands noms du rock reviendront à la fin des années 60 à une esthétique plus

---

adaptation de Sweet Little Sixteen (Douces Filles de Seize Ans), par ailleurs reprise par Dick Rivers cette même année sous un titre différent (T'as Seize Ans Demain).

[108] Frimbois (Jean-Pierre), « Où en est le rock anglais », *Salut les Copains*, art.cit, p.22.

[109] Sauret (Philippe), « Et la France découvrit le blues : 1917 à 1962 », *La Gazette de Greenwood*, 1997, « Le blues et le grand public », disponible à la d'adresse : http://gazettegreenwood.chez.com/doc/bluesfrance/part10.htm

[110] A titre d'exemple : « Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°22, mai 1964, p.35-37 ; Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, n°30, janvier 1965, p.44-45 + p.108-110 ; « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.2 ; « Le courrier des rockers », *Disco Revue*, n°7, mars 1965, p.2-3 ; « Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.10-13 ; Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur l'Angleterre », *Salut les Copains*, n°37, août 1965, p.30-89 ; Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, art.cit ; « Courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°10, septembre 1965, p.2-3 ; « Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.21.

proche du blues sans en proposer pour autant une version littérale, de telle façon que le « *British Blues* » sera désormais reconnu comme un genre musical en soi, caractérisé par sa spécificité britannique[111], ayant sa propre histoire, ses propres fondateurs nationaux, se constituant progressivement en une tradition à laquelle se réfèreront les groupes de pub rock britannique dans les années 70 (pour ne citer que les plus connus : Nine Below Zero, Doctor Feelgood, les Inmates, Eddie and the Hot Rods).

Jusqu'à l'arrivée des Beatles sur le marché international du disque, les Etats-Unis représentent pour divers acteurs français et britanniques la terre d'élection du rock. Les rocks qui se développent des deux côtés de la Manche sont alors promus et reçus comme des variantes locales d'une matrice étatsunienne, joués par des rockers locaux américanisés, même si l'originalité de certains musiciens britanniques (à l'instar de Johnny Kidd ou des Shadows) commence à être conçue. Les groupes du Mersey Beat (et en particulier les Beatles) marquent une rupture en ceci qu'ils sont reconnus à l'international pour leur spécificité locale et nationale. Dès lors, le rock n'est plus pensé comme une musique exclusivement étatsunienne.

Si l'anglicisation du rock britannique a consisté en une désaméricanisation, au moins partielle, l'inclusion des groupes de r'n'b au « rock anglais » démontre que le débranchement vis-à-vis de l' « américanité » ne constitue pas une condition *sine qua non* de la reconnaissance d'un rock spécifiquement britannique. En effet, une fois l' « anglicité » du rock britannique reconnue et amplifiée par l'exportation à l'international d'une culture anglicisée, des référents étatsuniens ont pu être mobilisés par des acteurs sans que leur « anglicité » en pâtisse.

Suite au succès que remporte le rock britannique aux Etats-Unis, des musiciens étatsuniens se réfèrent aux rockers britanniques pour élaborer une réponse étatsunienne à la *British Invasion*. Les jeux de référence britanno-étatsuniens se complexifient alors, de telle façon que les rocks étatsuniens et britanniques apparaissent, en France comme à l'étranger, interdépendants. Autour de 1965, l'expression « rock anglo-saxon » commence alors à être employée dans la presse française pour penser un lien inextricable entre le rock britannique et étatsunien.

---

[111] Pour Patrick Mignon, il existe une spécificité musicale du blues britannique qui repose sur « *la concision, la nervosité et la sécheresse* ». En revanche, je ne partage qu'à moitié l'analyse qu'il propose d'Eric Clapton : « *[…] il choisira de maintenir sa fidélité au blues, mais un blues enrichi par toutes les influences, un blues moins enraciné que celui des guitaristes qu'il admire. En fait, plus qu'un bluesman, il devint un grand guitariste, rejoignant dans le panthéon des maîtres de la guitare des musiciens comme R. Cooder ou J.J. Cale, non plus lié à une musique et à un pays, mais à l'universalité de la musique.* » Si, comme l'ajoute Mignon, « *en s'internationalisant, le marché du disque tend à diluer les spécificités des styles nationaux* », le fait que Clapton propose « *un blues moins enraciné* » que celui des guitaristes étatsuniens l'inscrit justement dans une tradition du blues britannique. Mignon (Patrick), « British rhythm'n'blues », art.cit, p.109-111.

Ping-pong britanno-étatsunien. A l'origine du rock « anglo-saxon »

Si les relations entre les rockers britanniques et étatsuniens s'inscrivent dans un processus historique plus global d'internationalisation de l'industrie du disque et du spectacle, elles occupent une place centrale dans le « monde[112] » international du rock. Il est par exemple significatif que des musiciens britanniques et étatsuniens s'imposent sur le marché en se positionnant vis-à-vis de l'apport précédent des uns et des autres alors qu'il est rarement question pour eux de se référer aux rockers français[113]. Une phrase prononcée par John Lennon illustre d'ailleurs le peu de cas que des acteurs britanniques ou étatsuniens font du rock français : « *Le rock français, c'est comme le vin anglais[114]* ». Il y a bien eu un jeu de ping-pong transatlantique où les Etatsuniens échangeaient avec les Européens et les Européens avec les Etatsuniens, mais ce ping-pong se jouait essentiellement à deux, les échanges britanno-étatsuniens devenant l'autoroute principale des coopérations, à la fois dans la réalité des échanges et dans les représentations britanniques, étatsuniennes et françaises.

3.2.1 *Bringing it all back home*. La réponse étatsunienne à la *British Invasion*

Selon Andrew Loog Oldham (manager et directeur artistique des Stones), certains musiciens étatsuniens ont mal vécu la *British Invasion* : « *Le Brill Building et ses grands auteurs/compositeurs/producteurs tels que Leiber et Stroller ne s'étaient pas encore remis de l'invasion britannique* […][115] » Le compositeur-interprète étatsunien Ellie Greenwich évoque effectivement un malaise ressenti par les auteurs/compositeurs étatsuniens : « *Nous sommes tous prêts à dire, "Écoutez, c'était sympathique [mais] il n'y a plus de place pour nous". Je crois qu'une peur mortifère s'était installée chez les auteurs, de sorte que nous ne savions plus quoi écrire* […] *Chacun de nous a paniqué, nous avons pris peur[116].* » Cela étant, des musiciens étatsuniens ne tardent pas à répondre à la *British Invasion*. Alors que certains

[112] La notion beckerienne de « monde » qui renvoie à un réseau de coopération peut également être appliquée à une échelle internationale, notamment dans le cas de « *l'internationalisation d'un monde de l'art* ». Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, [1982], p.329-330.
[113] En revanche, les acteurs britanniques ou étatsuniens de la musique se réfèrent souvent au cinéma français. Par exemple, Andrew Loog Oldham (manageur et directeur artistique des Stones) évoque à plusieurs reprises dans son autobiographie son goût pour la Nouvelle Vague. Au début des années 1960, il s'inspire pour se vêtir du personnage interprété par Jean-Claude Brialy dans *Les Cousins*, sorti en 1959. Oldham (Andrew Loog), *Rolling Stoned*, *op.cit*, p.43-67 et p.227-331. Pour citer un autre exemple, Bob Dylan mentionne Brigitte Bardot dans I Shall Be Free, sortie en 1963.
[114] Cité in Jaoui (Laurent), *Rock français (1977-83) : Chronique d'un rendez-vous manqué*, Boulogne-Billancourt, Autour du Livre, 2010, p.5.
[115] Oldham (Andrew Loog), *Rolling Stoned*, *op.cit*, p.233-234.
[116] Betrock (Alan), *Girl Groups: The Story of a Sound*, New York, Delilah, 1982, p.173.

acteurs de l'industrie du disque dénichent (voire fabriquent) des groupes anglicisés, reçus par la presse française comme des répliques étatsuniennes des Beatles (à l'instar des Monkees[117]), des musiciens réussissent à se faire reconnaitre à l'international pour leur originalité. Nous verrons alors à travers les exemples de Bob Dylan, des Byrds et de Jimi Hendrix qu'à l'instar des groupes britanniques, les influences étrangères dont ils s'inspirent ne les empêchent pas d'être reconnus pour leur spécificité étatsunienne.

Bob Dylan naît en 1941 au Minnesota, de parents propriétaires d'un magasin d'électroménager[118]. La classe moyenne étatsunienne ayant bénéficié des mesures économiques du New Deal, Bob Dylan accède à la consommation juvénile. En 1959, il s'inscrit en musicologie de l'université du Minnesota puis part l'année suivante à New York pour démarrer une carrière de *folk-singer*, plus particulièrement dans le quartier bohème de Greenwich Village. Dans ses premières années d'activités musicales, Bob Dylan s'inscrit dans la scène folk new yorkaise, ce qui l'exclut de *facto* du monde du rock. Mais son passage à l'électrique qu'il opère avec l'album Bringing It All Back Home marque un changement stylistique de sa musique en même temps qu'un déplacement de la scène folk au monde du rock.

En 1965, alors que la *Bristish Invasion* bat son plein aux Etats-Unis, Bob Dylan sort l'album Bringing It All Back Home accompagné du slogan publicitaire « *Dylan is "Bringing It All Back Home"* ». Le titre de l'album et le slogan laissent alors sous-entendre que Bob Dylan entend récupérer ce qui appartient de droit aux Etatsuniens[119]. Par ailleurs, Bob Dylan conteste l'originalité reconnue du rock britannique. Par exemple, en 1968, Mick Jagger rapporte au magazine étatsunien *Rolling Stone* ces propos que Dylan aurait tenus au sujet de la chanson Satisfaction : « *"J'aurais pu écrire Satisfaction mais vous n'auriez pas pu écrire Tambourine Man"*[120]. » Dans une interview, Dylan souligne le manque d'originalité des chansons Yesterday et Michelle des Beatles car, selon lui, elles auraient pu être écrites par des Etatsuniens, tant elles relèvent d'une tradition musicale étatsunienne : « *Mec, les deux sont*

[117] Les membres des Monkees sont recrutés en 1965 pour jouer dans une série télévisuelle inspirée du film des Beatles *A Hard Day's Night*. » Inglis (Ian) et Wilkins (Charlotte), « L'histoire, l'endroit et le moment », art.cit, p.103. Dans *Salut les Copains* en 1967, les Monkees sont présentés comme les Beatles étatsuniens : « *Les Américains ont aussi "leurs Beatles".* Auteur non renseigné, « Les Américains ont aussi "leurs Beatles", ce sont les Monkees », *Salut les Copains*, n°57, avril 1967, p.110-113.

[118] Les éléments biographiques sont tirés de Shelton (Robert), *Bob Dylan. Sa vie et sa musique. "Like a Rolling Stone" »*, Paris, Editions Albin Michel, 1987, [Londres, 1986] ; Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique. Newport 1965, du folk au rock, histoire d'un coup d'état*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2017, [New York, 2015], p.51-73.

[119] Shelton (Robert), *Bob Dylan*, *op.cit*, p.278-286.

[120] Cott (Johnathan), « Mick Jagger : The Rollin Stone Interview », *Rolling Stone*, 12 octobre 1968, disponible à l'adresse : https://www.rollingstone.com/music/news/the-rolling-stone-interview-mick-jagger-19681012

tellement du flan. Tu trouveras des trucs bien meilleurs à la Bibliothèque du Congrès. Tin Pan Alley a accouché de millions de morceaux comme "Yesterday" et "Michelle"[121]. »

Bien que Dylan soit présenté dans le *Billboard* de 1965 comme le musicien qui a « *changé l'histoire de la musique et inversé le cours de la British Invasion*[122] », les ventes de ses disques ne suffisent pas à remettre en cause le succès commercial des groupes britanniques[123]. Il reste que la sortie de Bringing It All Back Home sonne symboliquement le glas de la *British Invasion*[124] et précède le retour dans les *charts* étatsuniens et britanniques des productions étatsuniennes. Le *top 10* du *Billboard* de 1966 ne comporte par exemple que des productions étatsuniennes ; seulement deux disques britanniques entrent dans le *top 20*[125].

Les journalistes français de la presse musicale (*Salut les Copains*, *Disco Revue*) interprètent cette reprise en main des *charts* étatsuniens et britanniques par des musiciens étatsuniens comme une « renaissance » du rock étatsunien, corrélée à un essoufflement du rock britannique, comme en témoignent ces deux articles respectivement publiés dans *Disco Revue* en 1965 et dans *Salut les Copains* en 1967 :

> Leur plus belle victoire [celle du groupe étatsunien les Byrds] cependant est d'avoir réussi à donner le feu vert à la renaissance du rock'n'roll américain […] L'Amérique avait besoin de ce second souffle car, il faut bien s'en rendre compte, les Anglais ont du mal à trouver matière à renouvellement, et le rock'n'roll semble les lasser[126].

> Voici les leaders [les Monkees] du retour en force des groupes américains […] Par un bizarre retour des choses, et en voulant bien excepter ces modèles de perfection musicale que sont les Beatles, tout ce qui "bouge" dans la musique de variétés vient, non plus de Grande-Bretagne mais des Etats-Unis. Les premiers à avoir amorcé ce retour en force furent les Monkees, la formation la plus populaire des Etats-Unis qui vient, il y a quelques semaines, de concurrencer les Beatles sur leur propre territoire […][127]

Par ailleurs, le rayonnement international d'une culture anglicisée semble en perte de vitesse. Alors que le Swinging London est célébré en 1967 au festival de Cannes avec le film

---

[121] « *"I could have written Satisfaction but you couldn't have written Tambourine Man"*. » Cité in Shelton (Robert), *Bob Dylan*, *op.cit*.

[122] Cité in Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.221.

[123] Dylan enregistre néanmoins de beaux scores. Le single issu de Bringing It All Back Home atteint la 39e place des *charts* étatsuniens. Cette même année, son single The Times They Are a-changin' atteint la 9e place des *charts* britanniques. En revanche, jusqu'aux années 70, aucun de ses albums n'atteint la première place, ni aux Etats-Unis ni au Royaume-Uni. *Ibid*, p.219 et p.329. Son succès commercial est d'autant plus relatif si l'on tient compte des *hit-parades* annuels et non hebdomadaires. Jusqu'en 1969, seuls 3 de ses *singles* entrent dans le *top 100* du *Billboard*, et sa meilleure vente, Like A Rolling Stone, n'atteint que la 41e place. Archives du *Billboard* disponible à l'adresse : https://www.musicoutfitters.com/top-100-songs.htm

[124] La fin de la *British Invasion* ne marque pas pour autant un retour à la situation pré-Beatles, les marchés étatsunien et britannique restant ouverts aux productions britanniques, ne serait-ce qu'avec les importants succès commerciaux des Beatles et des Stones. Comme le notent Ian Inglis et Charlotte Wilkins, les groupes britanniques des années suivantes vont « *recueillir les fruits de la percée initiale réussie par les Beatles* ». Inglis (Ian) et Wilkins (Charlotte), « L'histoire, l'endroit et le moment », art.cit, p.104.

[125] Archives du *Billboard, op.cit*.

[126] Auteur non renseigné, « Les Byrds ont donné le feu vert à la renaissance du ROCK'N'ROLL AMERICAIN », *Disco Revue*, n°10, septembre 1965, p.6.

[127] Taittinger (Michel), « Monkees », *Salut les Copains*, n°62, septembre 1967, p.38-43.

Blow-Up, le *Time Magazine* qui avait élu l'année précédente Londres capitale de la mode choisit cette année San Francisco, présentée comme « *un chaudron d'activités créatives* », plus « *branchée* » que Londres[128]. Dans les colonnes de la presse musicale française, Londres n'est plus *swinging* mais *flowery* :

> Londres s'est mis à l'heure de la Californie. Comme dans l'Etat de l'Ouest des U.S.A., les teenagers anglais ne rêvent plus que de nuits "psychedelic", de philosophie "hippie" et du "Flower Power", tout cela en écoutant les disques des Doors, Jefferson Airplane, et de Scott McKenzie. La dernière nuit "psychedelic" qui a remué la capitale anglaise a rassemblé près de dix mille personnes […] Et le "Flower Power", c'est la mise en évidence du postulat suivant : "Les fleurs adoucissent les mœurs." Résultat : toute la mode anglaise à venir sera fleurie […][129]

Mais la reprise en main des ricains qui témoigne d'un rapport de concurrence avec le rock britannique ne signifie pas que cette reprise en main repose sur une ignorance ou une dévaluation complète du rock britannique par des ricains. Au contraire, les musiciens qui participent à ce que le centre de gravité du rock reviennent aux états unis n'ont pu le faire qu'en se référant à l'apport des groupes britanniques. Le « retour à la maison » opéré par Dylan est également un retour avec les Britanniques. Se pose alors la même question formulée précédemment au sujet des groupes britanniques de r'n'b : avec le retour dans les *charts* internationaux des groupes étatsuniens et le rayonnement d'une culture américanisée par un projecteur international braqué sur la Californie, revient-on à une situation antérieure à l'arrivée des Beatles ? Pour répondre, on le devine négativement, je me pencherai sur la trajectoire de Bob Dylan, des Byrds et de Jimi Hendrix car leur cas montre bien que le « retour à la maison » est aussi un « retour avec » les Britanniques.

Si Bob Dylan relativise l'apport des rockers britanniques, il signifie pourtant l' « américanité » de sa musique en se branchant sur le rock britannique, soit par des références verbales aux groupes, soit par des références sémiotiques comme le *look* ou l'arrangement musical. Déjà, en juillet 1964, au festival de jazz de Newport, le public folk qui l'y avait découvert l'année précédente constate un changement de *look* qui tranche nettement avec son apparence vestimentaire des années précédentes[130]. Vêtu de *boots* et d'une veste en daim, les cheveux plus long, son *look* évoque celui des groupes britanniques. Son col roulé noir rappelle plus particulièrement les vêtements arborés par les Beatles sur la pochette de l'album *Meet the Beatles !* sorti au mois de janvier de cette même année. Le quatuor britannique est par ailleurs mentionné sur le verso de la pochette du single extrait de Bringing It All Back Home ; les photos de John Lennon et George Harrison sont accolées au texte

[128] Cité in Oldham (Andrew Loog), *Rolling Stoned*, *op.cit*, p.416.
[129] Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°62, septembre 1967, p.130-131.
[130] Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.202-203.

« *Beatles say Dylan shows the way* »[131]. Mais c'est surtout en branchant sa guitare sur une prise électrique que Dylan se branche sur le rock britannique. Jouant jusqu'à présent en acoustique, Dylan électrifie sa musique lorsqu'il découvre ses chansons folk interprétées par le groupe étatsunien les Byrds qui eux, se sont inspirés des arrangements du rock britannique. Les Byrds se sont formés à Los Angeles sous un autre nom, les Beefeaters, en référence aux gardes de la Tour de Londres[132]. Leur *look* s'inspire également du style britannique et *Salut les Copains* les présente d'ailleurs comme « *des Américains à la mode de Grande-Bretagne* » ou encore des « *émulations des artistes britanniques* » qui « *ont décidé de se laisser pousser les cheveux et de s'habiller uniquement en Angleterre, pays qu'ils adorent*[133]. » Mais l' « anglicité » des Byrds ne se réduit pas à une anglicisation de la part de la presse française, c'est également le sens que les musiciens mettent dans leur pratique musicale, comme en témoignent ces propos de Roger McGuinn, le guitariste du groupe: « *Je voyais cet espace entre Dylan et les Beatles dont le concept les rapprochait. C'est là que nous avons visé*[134]. » En effet, le groupe se spécialise dans la reprise de chansons folk arrangées selon une instrumentation inspirée des Beatles[135]. Par exemple, McGuinn joue sur une Rickenbacker 12 cordes, certes de fabrication étatsunienne, mais popularisée par George Harison. Intéressé par cette électrification de ses chansons[136], Dylan recrute un groupe et en particulier le guitariste étatsunien de blues, Mike Bloomfield. Ce dernier pense être recruté en tant que bluesman mais constate que Dylan cherche plutôt à obtenir la même sonorité que les Byrds : « *Je pensais qu'il voulait du blues, des bends*[137] *de guitare, parce que c'était ce que je faisais habituellement. Il a dit : "Je ne veux pas de ces conneries à la B.B. King, mec". Il avait écouté des disques des Byrds qui l'avaient mis sur le cul, si bien qu'il voulait que je joue comme McGuinn*[138]. » Ainsi, indirectement, Dylan « anglicise »[139] sa musique en s'électrifiant, ce qui ne fait qu'ajouter à ses références au rock britannique.

---

[131] Bob Dylan, Subterranean Homesick Blues, Columbia, 1965.
[132] Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.212.
[133] Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°50, septembre 1966, p.49.
[134] Cité in Shelton (Robert), *Bob Dylan*, *op.cit*, p.319.
[135] Cette stratégie qui vise à angliciser par l'arrangement les chansons de Dylan est perçu par la presse des idoles, à l'instar de cet article publié dans *Disco Revue* en 1965 : « *La chanson* [Mr. Tambourine Man] *de Dylan qui avait subi un traitement à la "Beatles" devient un n°1 des ventes à travers le monde entier.* » Auteur non renseigné, « Les Byrds ont donné le feu vert… », *Disco Revue*, art.cit.
[136] Dylan aurait dit à McGuinn qu'il était surpris qu'on puisse danser sur sa chanson ainsi arrangée. Shelton (Robert), *Bob Dylan*, *op.cit*. Mais on peut supposer que le succès commercial de ses chansons interprétées par les Byrds, nettement supérieur aux succès commerciaux de ses propres versions, a été pour quelque chose dans son passage à l'électrique.
[137] Technique guitaristique fréquemment utilisée en blues qui consiste à tirer la corde pour augmenter la hauteur de la note de façon continue.
[138] Cité in Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.221.
[139] Il faut pouvoir évacuer la question d'une anglicisation objective de la musique de Dylan, bien qu'une étude musicologique puisse probablement la démontrer. Ici le terme renvoie surtout au sens que Dylan et les Byrds mettent dans leur pratique. Mais cette approche subjective de l'anglicisation peut néanmoins s'accompagner

Le branchement de Jimi Hendrix sur le rock britannique s'effectue avant tout par son inscription dans le réseau de coopération londonien. Après avoir joué dans plusieurs formations de R&B aux Etats-Unis (Sam Cooke, Ike and Tina Turner, Isley Brothers, Little Richard), Jimi Hendrix fonde son propre groupe, Jimmy James & The Blue Flames, et s'installe dans le quartier de Greenwich Village ; il se produit notamment au Café Wha ?, lieu de rencontres des écrivains *beat* et de la bohème new yorkaise où Bob Dylan a fait par ailleurs ses premières armes. Le bassiste du groupe britannique les Animals, Chas Chandler, l'y découvre et lui propose de le produire à Londres. Lionel Bart[140] finance alors son voyage. Arrivé à Londres à l'automne 1966, Hendrix partage la scène avec Cream, le nouveau groupe d'Eric Clapton. Hendrix change alors de formation et fonde avec deux musiciens britanniques, Noël Redding et Mitch Mitchell, le Jimi Hendrix Experience, un trio à l'instar de Cream. Son premier album *Are You Experienced ?*, enregistré dans les studios londoniens est produit par Chas Chandler. En juin 1967, quelques jours après la sortie de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, Hendrix interprète au Saville Theatre de Londres où deux des Beatles sont présents une chanson de l'album[141]. Outre ces coopérations qui l'inscrivent dans la « scène » londonienne, il est intéressant de noter la façon dont Keith Richard l'évoque dans son autobiographie car son récit, aussi anecdotique soit-il, montre bien que les échanges britanno-étatsuniens servent de support à une histoire du rock. Selon Keith Richard, sa compagne du moment lui aurait volé une guitare pour l'offrir à Hendrix. De plus, cette même amie aurait fait découvrir l'un de ses disques, Hey Joe de Tim Rose, à Hendrix qu'il reprendra pour son premier single. La véracité de l'anecdote importe peu, comme le souligne Keith Richard lui-même. En revanche, la conclusion qu'il y apporte est très significative : « *Ca partie de l'histoire du rock : Jimi aurait découvert cette chanson grâce à moi*[142]. » Autrement dit, son succès n'aurait été possible sans l'aide apportée par les Britanniques. Alors que Jimi Hendrix vient à peine de fonder son groupe The Jimi Hendrix

---

d'une objectivation des filiations musicales. Edgar Morin soulignait en 1965 que le thème mélodique d'une chanson est « *le plus réfractaire à l'analyse conceptuelle et à l'étude sociologique,* [mais que] *l'arrangement et le rythme s'insèrent dans des genres, des styles, des modes* », et constituent donc des données que le sociologue peut confronter, notamment en repérant des équivalences ou au contraire des ruptures. L'arrangement constitue en effet un angle d'attaque pertinent pour l'analyse sociologique de données musicologiques dans la mesure où il fait voir les choix parmi un ensemble de possibles qui ont présidé à la production : guitare acoustique ou guitare électrique, guitare 6 cordes ou guitare 12 cordes, utilisation de tel type d'effets sonores, etc. autant d'éléments qui permettent de situer une production au sein d'un ensemble contemporain de productions et d'éclairer le rapport qu'elles entretiennent elles. Par exemple, l'utilisation d'une guitare électrique Rickenbaker12 cordes, réinscrite dans le projet des Byrds est une référence objective aux Beatles. Morin (Edgar), « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n°6, 1965, p.2.

[140] Pour rappel, Lionel Bart a composé des chansons pour les rockers britanniques Tommy Steele, Cliff Richard et Adam Faith, a écrit la comédie musicale *Oliver !* et a eu en charge la bande-originale du deuxième James Bond dont il a écrit la chanson-titre.

[141] Oldham (Andrew Loog), *Rolling Stoned*, *op.cit*, p.37 et p.395.

[142] Richards (Keith), *Life*, *op.cit*, p.243.

Experience à Londres, Johnny Hallyday lui offre en octobre 1966 la première partie de plusieurs de ses concerts, notamment à l'Olympia.

En France, l'inscription d'Hendrix dans le réseau londonien amène les journalistes à concevoir une « hybridité » de son identité. Au sein d'un même article de *Salut les Copains* publié en 1967, il est à la fois identifié comme un guitariste étatsunien et inclu au rock britannique[143]. Dans un article de *Rock & Folk* publié cette même année, Jean-Noël Coghe anglicise son « esprit » musical : « *Jimi pense qu'il ne lui aurait pas été possible de réaliser l'Expérience* [le nom de son groupe] *avec des musiciens blancs américains ; non qu'ils soient inférieurs aux Anglais, ce n'est qu'une question de mentalité et d'état d'esprit nécessaires à la musique d'Hendrix…*[144] » Un autre journaliste de *Salut les Copains* le présente comme un musicien britannique lorsqu'il se produit pourtant dans son pays : « *Les relations anglo-américaines sont au beau fixe. Si Jimi Hendrix (avec les Cream qui passaient avant lui) a fait un « tabac » au festival de Monterey en Californie, en revanche les Américains ont « expédié » à Londres leurs plus grandes vedettes du moment, les Monkees […]*[145] ». Mais cette anglicisation d'Hendrix n'enlève rien à son identité d'Etatsunien, et plus particulièrement de « *Noir Américain* », soulignée dans la presse musicale[146]. Pour le sociologue britannique Paul Gilroy, Hendrix a constitué un minstrel[147] pour le public blanc britannique qui retrouvait en lui « *l'essence de l'artiste afro-américain : sauvage, sexuel, hédoniste et dangereux*[148] ». Si Philippe Paringaux évoque en 1968 dans *Rock & Folk* son « *flegme de vieux lord anglais* », il atténue fortement son « anglicité » en le réinscrivant dans la tradition d'une « culture noire » étatsunienne :

> Une fois encore, c'est d'Amérique qu'est venu le vent, une fois de plus, ce bon vieux blues a redressé la tête. Car, dénaturé ou non, Hendrix est un enfant du blues, on ne fait pas ses classes chez Little Richard ou Otis Redding sans qu'il en reste quelque chose. Et j'irai même plus loin : je ne crois pas que, sur le plan strictement musical, l'Angleterre ait apporté grand-chose à Hendrix, contrairement à ce qui se dit le plus souvent. Nulle part,

---

[143] Auteur non renseigné, « La nouvelle génération turbulente des groupes anglais », *Salut les Copains*, n°65, décembre 1967, p.90-97.

[144] Coghe (Jean-Noël), « …une expérience avec Hendrix », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.50.

[145] Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°61, août 1967, p.86.

[146] Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°56, mars 1967, p.95 ; « Jimi le nouveau géant », *Salut les Copains*, n°61, août 1967, p.14, (Rubrique : « Cher Daniel… ») ; Auteur non renseigné, « La nouvelle génération… », *Salut les Copains*, art.cit.

[147] Spectacle étatsunien apparu au 19e siècle où des artistes blancs se noircissaient le visage pour présenter une caricature du « Noir ». Par la suite, des artistes noirs ont remplacé les artistes blancs pour ce même type de spectacle.

[148] A l'inverse, ses accointances avec les Britanniques lui valent d'être rejeté, lorsqu'il rentre aux Etats-Unis, par les activistes du Black Power qui le considèrent comme un « *Nègre Blanc* », notamment parce que sa musique relève pour eux d'une « culture blanche ». On voit bien que l'authenticité des cultures ethnicisées est variable selon les groupes qui les façonnent ; ce que les activistes du Black Power considèrent comme un transfuge est au contraire perçu par le public blanc britannique – on peut ajouter par la presse musicale française – comme « authentiquement noir ». Gilroy (Paul), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Editions Kargo, 2003, [London, 1993], p.131.

> je ne vois, je n'entends cette fameuse synthèse qu'il aurait réalisée entre Memphis et Liverpool. Non, tout ce que joue Jimi est noir et américain et si, parfois, l'on a l'impression qu'il a subi l'influence de tel ou tel groupe anglais, c'est tout simplement que ce dernier a fort bien assimilé quelques éléments du blues. On en revient toujours au même point ! Et l'esprit, me direz-vous, l'esprit qui souffle sur sa musique ? Là non plus, je ne crois pas que l'esprit de Hendrix soit plus proche de celui des Beatles que de celui d'Archie Shapp. Il y a dans la musique de Hendrix une sorte de perpétuelle revendication, une remise en question de notre société (les mots sont différents, certes, mais le but à atteindre est le même : la liberté) et une violence sous-jacente qui semblent bien être l'apanage des jeunes musiciens américains d'aujourd'hui, dont la lutte est autrement importante que celle des jeunes Anglais. Ceci dit, Jimi a tout de même trouvé un style bien à lui et il est fort heureux que l'Angleterre lui ait donné la possibilité de faire œuvre de créateur au lieu qu'il reste toute sa vie un honnête artisan au service des autres, aussi bons soient-ils[149].

L' « anglicité » est ici réduite – et par là même contestée – à une aide apportée par les Britanniques. En même temps, l'américanité que dessine Paringaux n'est possible qu'en la branchant sur un Royaume-Uni déjà américanisé (les groupes anglais ayant « assimilé quelques éléments du blues). A partir de son troisième album enregistré au Royaume-Uni mais aussi aux Etats-Unis, Hendrix s'éloigne progressivement du réseau britannique. Chas Chandler n'est plus son *producer* et Hendrix assure lui-même la direction artistique. En 1969, le Jimi Hendrix Experience se sépare. Hendrix enregistre désormais à New York. Son « anglicité » n'est plus alors soulignée dans la presse spécialisée française mais cette parenthèse londonienne a été nécessaire à la reconnaissance de son américanité.

Avec le mouvement psychédélique et hippie, les Etats-Unis retrouvent une hégémonie culturelle internationale qui a, sur le plan musical, été amorcée par la réaction de musiciens contre l' « invasion britannique » – et en même temps avec. Contre car l'industrie du disque développe des stratégies pour reconquérir les *charts* internationaux en même temps que des musiciens réaffirment l'identité étatsunienne du rock que le « rock anglais » avait renvoyé au passé. Avec car les stratégies déployées par l'industrie et les musiciens ont consisté à emprunter aux groupes britanniques. Néanmoins, ces stratégies pour réaffirmer l' « américanité » du rock étatsunien n'ont pas eu les mêmes effets sur l'identification en France – mais aussi probablement aux Etats-Unis et au Royaume-Uni – des productions étatsuniennes qui empruntaient au rock britannique. En effet, si le branchement de musiciens comme Dylan, les Byrds ou Hendrix n'a pas constitué un obstacle à la reconnaissance de leur « américanité », j'ai évoqué d'autres musiciens, à l'instar des Monkees, perçus comme des répliques étatsuniennes des Beatles, dénués de toute originalité et donc de toute « américanité »[150]. Jusqu'à quelles limites les filiations ne constituent pas des imitations ? On

[149] Paringaux (Philippe), « Hendrix : dans les étoiles », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.32-35.

[150] Nous l'avons vu avec l'article d'Ian Inglis et Charlotte Wilkins. Outre les groupes formés par l'industrie musicale (Monkees), les auteurs distinguent les groupes qui modifient leur identité « *afin d'exploiter au mieux*

peut maintenant s'intéresser au principe générateur d'une authentification des musiciens étatsuniens qui empruntent au rock britannique et permet aux commentateurs de les envisager à travers une identité « hybride ». Par exemple, pour Hendrix, son inscription dans une « culture noire » vaut comme gage de son authenticité étatsunienne que son inscription dans la scène londonienne complète, enrichit, mais ne s'y substitue pas. Selon la même logique, la catégorie « folk-rock » à travers laquelle Dylan est désormais identifié assure la juxtaposition de son identité étatsunienne initiale (folk) et son branchement sur le Royaume-Uni (rock). Mais ce circuit sémiotique est plus complexe dans la mesure où cette « hybridité » ne réside pas seulement dans la juxtaposition de deux identités distinctes ; elle renvoie aussi à la fusion de ces deux identités dans la mesure où le folk-rock peut aussi se comprendre comme le transfert des valeurs et des conventions de la « scène » folk dont Dylan est issu au « monde » du rock. En effet, nous verrons que son passage à l'électrique est autant un emprunt qu'un apport aux groupes britanniques, de telle façon que les emprunts et apports qui se jouent dans les échanges britanno-étatsuniens deviendront dans les discours inextricables.

3.2.2 Le folk-rock de Dylan : transfert des valeurs du folk au rock

Contrairement à ce que son nom laisse supposer, la *folk music* ne désigne pas un genre musical. Un *folksinger* peut par exemple aussi bien chanter du blues que de la country. La *folk music* renvoie plutôt aux musiques traditionnelles rurales d'une époque pré-industrielle – ce qui correspond en français aux « musiques folkloriques » – et donc à une essence musicale des Etats-Unis[151]. Par extension, la *folk-music* renvoie dans le contexte contemporain aux musiques qui se réfèrent à cette « tradition » musicale ; elle peut donc être urbaine si elle conserve un lien avec cette ruralité fantasmée, notamment par un répertoire composé de chansons glanées dans les campagnes. Cette définition traditionaliste oppose alors la folk aux musiques produites par les industries culturelles en même temps qu'elle pose le problème du

---

les opportunités commerciales » des groupes comme les Byrds ou les Lovin'Spoonful qui développent « *des stratégies musicales authentiques* ». Pour ma part, je ne pense pas qu'il soit intéressant de penser ces trajectoires musicales comme des manifestations d'opportunisme ou de carriérisme. Outre que cette idée n'est pas démontrable si le musicien lui-même ne revendique pas des intérêts commerciaux dans sa trajectoire musicale, l'intérêt commercial qui préside à une production ne peut pas être opposé à l'authenticité qui est une valeur socialement construite. On a plutôt intérêt à s'intéresser aux principes sociaux qui génèrent une opposition entre des trajectoires authentiques et trajectoires carriéristes, entre emprunts et imitation. Pour preuve de la relativité de l'opportunisme et de l'authenticité, on peut justement citer brièvement la réception du Dylan électrique par une partie du public folk. Si le « monde » du rock le reçoit comme un artiste authentique en dépit de son anglicisation, une partie des folkeux conçoit son passage à l'électrique comme la manifestation d'un intérêt commercial indigne. Pour une analyse plus détaillée et plus complexe de cette réception de Dylan par les folkeux, voir l'ouvrage d'Elijah Wald. Inglis (Ian) et Wilkins (Charlotte), « L'histoire, l'endroit et le moment », art.cit, p.103 ; Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*.

[151] Je reviendrai ultérieurement et à plusieurs reprises sur le lien entre campagne

succès commercial de certains musiciens qui en font partie[152]. Pour l'ethnomusicologue étatsunien Alan Lomax, également musicien de folk, une chanson perd de son authenticité en devenant « populaire » – au sens allemand ou anglais du terme[153] :

> Le processus par lequel une chanson traditionnelle devient populaire s'apparente à une traduction d'une langue à une autre, opération au cours de laquelle quelque chose est forcément perdu. La plupart d'entre nous aiment les versions à succès parce qu'elles offrent des mélodies façonnées dans un langage musical familier. Les airs sont mélodiques, les harmonies maîtrisées, les beats jazzy et bien marqués, les interprétations raffinés – selon nos standards […] Tant que nous n'apprenons pas à différencier les versions commerciales des versions authentiques, nous ne pouvons pas comprendre le monde d'émotions et d'expériences dont est originaire la folk music[154].

Cette grille de lecture est utilisée par le *Time Magazine* qui en 1962 classe en trois catégories les *folksingers* : les « purs » considérés comme authentiquement ruraux, les « impurs » qui, par leur succès, ne sont pas d'authentiques *folksingers* et les « semi-purs » dont fait partie Dylan mais aussi Joan Baez ou Pete Seeger[155]. Ces « semi-purs » ont la particularité de réussir commercialement mais, comme le note Elijah Wald « *sans donner l'impression de faire de compromis* »[156]. A titre de comparaison, ces « semi-purs » occupent dans l'espace musical une position similaire à celle de Zola ou Flaubert dans le champ littéraire du 19e siècle. Nous avons vu au premier chapitre que les succès commerciaux de ces écrivains étaient neutralisés par leur approche légitimée et légitimante du roman. Pour Dylan, la neutralisation de ses succès commerciaux qui lui permet de conserver une authenticité[157]

---

[152] Pour David Buxton, « *les puristes folk ont fait l'erreur théorique*» de se considérer en dehors du capitalisme précisément parce que la folk des années 50 était une marchandise destinée au marché de masse, au même titre que le rock pourtant tenu à distance par les folkeux pour cette raison. Buxton montre également que si les musiciens folk des années 30 recherchaient « *un strict anonymat* », ceux des années 50 s'inscrivaient dans le système du vedettariat, notamment avec la « *personnalisation du chanteur* ». Ecrit en 1982, son article est largement empreint d'une lecture marxisante. Pour Buxton, les musiques populaires du 20e siècle s'inscrivent dans une stratégie capitaliste qui consiste à ajouter de la valeur symbolique à la valeur d'usage d'un produit, quand bien même cette valeur symbolique prend les aspects d'une critique du capitalisme. A l'instar des analyses relevant de l'Ecole de Francfort, cette grille de lecture induit une manipulation par les industries culturelles du public et des musiciens folk qui ne se rendent pas compte de la valeur commerciale que la valeur symbolique cache. Or, comme nous allons le voir, les folkeux ont conscience des contradictions que leur définition de la folk implique. Buxton (David), « Le rock, le "star-system" et la montée de la société de consommation », *L'Homme et la société*, n°65-66, 1982, p.152, 155.

[153] L'expression anglaise « popular culture » ou allemande « Populärkultur » ne peuvent se traduire en français par « culture populaire ». Dans ce dernier cas, l'expression française renvoie plutôt à l'idée d'une culture traditionnelle enracinée, ce qui correspondrait aux expressions anglaises et allemandes « folk culture » et « Volkskultur ». En français, la culture populaire au sens anglais ou allemand se traduirait plutôt par « culture de masse ». Par « populaire », Alan Lomax renvoie au caractère industriel d'une musique destinée à un public de masse. Portis (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la société*, n°126, 1997, p.70, 73 ; Portes (Jacques), « L'horizon américain », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France*, *op.cit*, p.29-30; Hüser (Dietmar), « Le Rock'n'Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960 », *op.cit*, p.107.

[154] Lomax (Alan), *Selected Writings, 1934-1997*, New York, Routledge, 2003, p.203.

[155] Auteur non renseigné, « Folk Singing : Sibyl with Guitar », *Time Magazine*, 23 novembre 1962, p.55.

[156] Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.166.

[157] Je présente les choses à gros trait. Dylan n'est pas reçu uniformément par la scène folk précisément parce que cette dernière ne constitue pas un « monde » homogène. Par exemple, la revue The *Little Sandy Review* fondée à

passe par son inscription dans un réseau de musiciens militants ou sympathisants de la gauche, communiste ou non communiste, et d'obédience pacifiste[158]. Après de brèves études de musicologie à l'université du Minnesota, Bob Dylan s'installe dans le quartier de Greenwich Village où fleurit une « bohème »[159] composée d'universitaires, d'artistes d'avant-garde, notamment littéraires avec les écrivains *beat*, et de musiciens folk et jazz. Il y rencontre une figure importante de la folk des années 40 et 50, Woodie Guthrie, anarchiste qui dans les années 30 inscrivait sur ses guitares « *This Machine Kills Fascists* »[160] ou encore le *folksinger*, Dave Van Ronk, membre d'une organisation anarchiste (Libertarian League) qui lui fait découvrir la poésie et des théoriciens d'extrême-gauche[161]. Par ailleurs, Dylan fréquente Suze Rotolo qui apparait sur la pochette de son deuxième disque[162]. Cette dernière a travaillé pour le Congress of Racial Equality et le Commitee for a SANE Nuclear Policy ; elle avait également participé à la première Marche sur Washington en 1958 contre la ségrégation

---

la fin des années 50 à Minneapolis dont la ligne éditoriale peut être qualifiée de puriste au regard de sa conception intransigeante, rejette Bob Dylan dès son deuxième album, précisément parce qu'il acquière une popularité trop grande pour être reconnu comme authentique. Pour Bourdieu, l'artiste qui bénéficie à la fois du succès commercial et d'une légitimité reconnue par ses pairs est toujours sous la menace d'une « sanction », dans la mesure où son succès commercial risque à tout moment de lui faire perdre cette légitimité accordée. Cela dit, jusqu'à son passage à l'électrique, Dylan reste pour une grande partie de la scène folk un *folksinger* authentique. *Ibid*, p.167 ; Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, [1992], p.194.

[158] David Buxton rappelle que le CPUSA (Parti Communiste Etatsunien) soutenait déjà dans les années 30 et 40 les *folksingers*, notamment parce que l'« authenticité rurale » que ces derniers prônaient était en accord avec la tentative des bolcheviques de faire de la culture paysanne une culture ouvrière. Mais, dans les années 50, les musiciens folk se côtoient plutôt une gauche non communiste. Pete Seeger, une figure centrale de la scène folk new-yorkaise des années 50 et 60, illustre bien les liens qui unissent la folk music au milieu universitaire et aux professionnels de la politique. Diplômé d'Harvard, le père de Pete Seeger avait dû renoncer à son poste de musicologue à la faculté de Berkeley pour ses prises de positions pacifistes durant la Seconde Guerre Mondiale. Il a par la suite travaillé pour la *Resettlement Administration*, un organisme créé en 1937 par le Ministère de l'Agriculture dans le cadre du *New Deal* et qui avait pour but d'aider les fermiers touchés par la Grande Dépression. Né en 1919, Pete Seeger accompagnait enfant ses parents dans des tournées musicales visant à apporter le socialisme aux classes populaires. Après de brèves études à Harvard, Pete Seeger a fréquenté l'universitaire Alan Lomax cité plus haut qui l'a chargé de cataloguer des enregistrements musicaux pour la Bibliothèque du Congrès. En 1942, Seeger devient membre du CPUSA. A New York, il joue dans des réunions syndicales et sur les piquets de grève, en compagnie de Woodie Guthrie, un *folksinger* anarchiste. Seeger fait également parti d'une association financée par le CPUSA, qui organise des concerts. En août 1955, il comparaît devant la Commission de la Chambre sur les activités antiaméricaines. Buxton (David), « Le rock, le "star-system" et la montée de la société de consommation », art.cit, p.151-152 ; Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, chap.1, « La maison de Pete », p. 25-50.

[159] Cette bohème new-yorkaise rappelle la bohème littéraire du 19e siècle décrite par Bourdieu dans la mesure se côtoient à Greenwich Village des artistes « prolétaroïdes », c'est-à-dire des artistes issus des classes populaires qui vivent dans la misère et une « bohème dorée », c'est-à-dire des artistes issus de la classe moyenne, de l'aristocratie ruinée, des minorités stigmatisées ou encore des étrangers, qui possèdent un important capital culturel et scolaire. Le profil sociologique de cette « bohème dorée » qui possède l'habitus des classes dominantes mais qui est écartée du champ du pouvoir permet de comprendre l'ambivalence de leur style de vie qui se veut à la fois proche du « peuple » en même temps qu'il s'en distingue par son art de vivre et la transgression de normes comme l'amour libre. Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.95-101.

[160] En outre, Woodie Guthrie est connu pour la portée politique de ses chansons, notamment celles en hommage à Sacco et Vanzetti.

[161] Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.84-85.

[162] Bob Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia, 1963.

raciale à l'école[163]. Evoluant au sein de cette bohème contestataire, Dylan investit les thématiques socio-politiques de la « scène » folk (ségrégation, guerre froide, peine de mort) en interprétant des *protest songs*, bien qu'il se positionne dès le début de sa carrière discographique contre cette étiquette. Si la portée socio-politique de certaines chansons de Dylan facilite son inscription dans la « scène folk », elle ne constitue pas une condition nécessaire à cette identification[164]. Plus que le contenu des chansons, c'est sa fréquentation des milieux intellectuels et politiques qui façonne son image de l'artiste engagé, notamment avec sa participation à la Marche sur Washington pour l'emploi et la liberté en août 1963. Enfin, son succès commercial est également neutralisé par la reconnaissance de la qualité littéraire de ses paroles. Qualifié de « *poète* » [165] par Pete Seeger en 1962, Dylan bénéficie de la légitimité d'un « art légitime »[166].

Avant son passage à l'électrique, Dylan est repris par quelques musiciens britanniques. Par exemple, Marianne Faithfull reprend Blowin' In The Wind dans une version acoustique, à l'instar de l'original. Mais cette même année, les Fairies électrifient Don't Think Twice, It's All Right précédant ainsi la stratégie des Byrds évoquée plus haut. Influencé par la *folk music*, l'Ecossais Donovan atteint avec son premier single Catch The Wind sorti en 1965 la 4e place du *hit-parade* britannique et la 23e place du *hit-parade* étatsunien[167]. Si la chanson est une de ses compositions, la presse britannique ne manque pas de souligner sa ressemblance avec l'esthétique dylanienne. D'ailleurs, la presse française le présente comme le « *Dylan anglais* » dont les chansons sont qualifiées de poésie, ce qui justifie une traduction proposée par *Salut les Copains*[168]. Mais c'est surtout à partir de son passage à l'électrique que Dylan est reconnu par les rockers britanniques comme l'un des leurs. Comme le souligne Paul Jones, le chanteur du groupe britannique Manfred Mann, « *L'influence de Dylan sur la scène pop anglaise a été vraiment énorme. Même les Beatles, si l'on regarde bien, ont été influencés* »[169]. En effet, à partir de la seconde moitié des années 60, les groupes britanniques multiplient les références

---

[163] Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.110-111.

[164] Plus généralement, les chansons qui investissent des thématiques socio-politiques ne constituent qu'une part du répertoire des folkeux. C'est le cas de Pete Seeger mais aussi et surtout de Joan Baez qui en 1965 n'a pas enregistré plus de 5 *protest songs*. *Ibid*, p.216.

[165] Dès 1962, Pete Seeger le qualifie de « *jeune poète, un vrai poète* ». Cité in Cohen (Ronald D.) et Capaldi (James), *The Pete Seeger Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p.186.

[166] Lorsque j'évoque la poésie en termes d' « art légitime », il ne s'agit pas de l'inscrire dans la culture des classes dominantes aux Etats-Unis – du reste, mon terrain ne me le permettrait pas – mais bien de souligner la légitimité que les folkeux lui reconnaissent en jouant de l'opposition culture classique/culture de masse. J'ai évoqué ce même type de dichotomie au premier chapitre, lorsqu'il s'agissait de désigner la légitimation par des acteurs du jazz de chanteurs « à texte » comme Brassens ou Brel dont la qualité littéraire reconnue est opposée à une culture de masse étatsunienne.

[167] « Donovan », *Official Charts*, disponible à l'adresse : http://www.officialcharts.com/artist/11694/donovan/ ; « Donovan », *Billboard*, disponible à l'adresse : https://www.billboard.com/music/donovan/chart-history

[168] Auteur non renseigné, « Les poèmes de Donovan », *Salut les Copains*, n°55, février 1967, p.48-49.

[169] Cité in Shelton (Robert), *Bob Dylan*, *op.cit*, p.304.

au chanteur. Voulant faire la promotion de sa tournée britannique prévue pour le printemps 1965, les Beatles déclarent au début de l'année : « *Dylan shows the way*[170]. » D'autres groupes britanniques font sa promotion, à l'instar des Animals ou de Manfred Mann. Dans une interview accordée au magazine étatsunien *Rolling Stone*, Eric Clapton reconnaît s'être inspiré de la coupe de Dylan lorsqu'il s'est frisé les cheveux[171]. Dylan apparait sur la pochette de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles sorti en 1967 et sur la première pochette – censurée par la maison de disques mais réutilisée lors de la réédition en CD – de l'album *Beggars Banquet* des Stones se trouve l'inscription « *Bob Dylans Dream* ».

Lorsque Dylan, en électrifiant sa musique, est reconnu par le « monde » du rock, il est identifié à partir des valeurs qu'il a acquises au sein de la « scène » folk. En France, la presse souligne son identité de chanteur engagé. En 1965, un journaliste de *Disco Revue* présente ainsi le succès des Byrds dont on a vu qu'ils se font connaître en reprenant des chansons de Dylan : « *Il est alors facile de comprendre que le premier groupe ou chanteur américain qui réussirait à allier une sonorité rock'n'roll à un de ces « textes-messages » aurait la partie relativement facile*[172]. » Pour un journaliste du *Monde* qui écrit l'année suivante, Dylan chante « *la révolte d'une certaine jeunesse américaine contre une certaine Amérique, contre l'Amérique* »[173]. La qualité littéraire des paroles est également soulignée. Dans *Disco Revue* en 1965, Nat Hentoff le qualifie de « *poète du rock* »[174]. L'année suivante, Jean-Marc Pascal (*Salut les Copains*) rappelle l'importance des textes que le non-anglophone ne pourra saisir :

> Pourtant, ce qui fait son principal intérêt – la profonde humanité de ses thèmes et la vigueur poétique de sa langue – ne peut être apprécié que par quelques rares polyglottes pratiquant suffisamment la langue d'Hemingway pour en saisir tout le suc […] Bien sûr, les gens qui ne comprennent pas l'anglais ne pourront pas apprécier toute la valeur poétique de ses textes, ni la profondeur de sa révolte et de sa colère[175].

Dans *Salut les Copains*, la valeur littéraire de Bob Dylan justifie la traduction de plusieurs de ses chansons – avec pour titre « *Bob Dylan, c'est tout un poème* » – inaugurant la traduction de chansons anglophones dans le magazine[176]. Dans un numéro hors-série de *Jazz*

---

[170] *Ibid*, p.299-300.
[171] Wenner (Jann), « Eric Clapton », in *The Rolling Stone Interviews*, New York, Paperback Library, 1971, p.18.
[172] Auteur non renseigné, « Les Byrds ont donné le feu vert… », *Disco Revue*, art.cit.
[173] Almaric (Jacques), « Bob Dylan, Joan Baez et leurs saints… », *Le Monde*, 25 mars 1966.
[174] Hentoff (Nat), « Bob Dylan. Le poète du rock », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°12, décembre 1965, p.13.
[175] On retiendra pour le chapitre 6 que l'importance des textes participe à faire de la maîtrise de l'anglais un capital culturel pour les acteurs du rock. Pascal (Jean-Marc), « La peau neuve de Bob Dylan », *Salut les Copains*, n°43, février 1966, p.55, 88.
[176] Auteur non renseigné, « Bob Dylan, c'est tout un poème », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.124-127 + p.159-161.

Hot intitulé « Rock & Folk » qui sort à l'été 1966, la méthode d'écriture de Dylan est comparée à celle des Surréalistes[177].

Si Dylan est identifié à partir des valeurs acquises au sein de la « scène » folk, son entrée dans le « monde » du rock a également eu pour effet le transfert de ces valeurs au « monde » du rock. Les groupes britanniques ont introduit dans leurs chansons des thématiques sociétales et/ou ont donné plus d'importance à la qualité littéraire des paroles[178]. En reconnaissant Dylan comme l'un des leurs, ils reconnaissent ou plutôt intériorisent les valeurs qui le caractérisent, et donc, les principes de hiérarchisation et d'authentification de la « scène » folk[179]. Le rock pouvait alors, sans perdre sa position sur le marché musical, être évalué à partir de nouveaux critères comme la qualité littéraire ou la fonction sociale du « message », ce qui a pu par ailleurs faire naître chez certains musiciens le sentiment d'une « honte culturelle » [180] ou encore engager un jugement rétrospectif de la qualité des productions antérieures. Par exemple, si Mick Jagger reconnait s'être inspiré de l'écriture dylanienne pour certaines de ses chansons, il se justifie d'une qualité moindre de son texte pour la chanson *19th Nervous Breakdown* : « *On n'est pas Bob Dylan, tu sais. Ce n'est pas censé signifier quoi que ce soit. C'est simplement à propos d'une meuf névrosée, voilà tout.*

[177] Lattès (Pierre), « Cauchemar psychomoteur », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.34-37. Cette référence au courant artistique du Surréalisme peut s'analyser comme un « *transfert de légitimité* » au sens où Boltanski l'entend mais je préfère développer ce point au chapitre 6 car il concerne plus la constitution d'un champ rock en France que le transfert des valeurs du folk au monde international du rock.

[178] L'évolution des paroles des Rolling Stones en constitue un bon exemple. Investissant jusqu'alors les relations amoureuses (Tell Me, The Last Time, Heat Of Stone, pour ne citer que leurs propres chansons) qui étaient du reste la thématique principale des rockers français, britanniques et étatsuniens, Mick Jagger introduit à partir de 1965 des thématiques portant sur la société de consommation (Satisfaction, Get Off Of My Cloud), le surmenage des ménagères britanniques obligées de se droguer pour « tenir le coup » (Mother's Little Helper), la vacuité de la vie et du travail (What To Do), les révoltes étudiantes (*Street Fighting Man*), etc. Mick Jagger reconnait d'ailleurs l'influence de l'écriture dylanienne dans un article publié en 1968 dans *Rolling Stone*. Cité par Elijah Wald, John Lennon reconnaît également s'être inspiré de Dylan pour écrire les paroles de A Hard Day's Night. Comme le note Jean-Luc Poueyto, Les Kinks se font les chantres de chroniques sociales en mettant en scène des personnages issus des classes populaires britanniques. Mais le transfert de valeurs et conventions du folk au rock n'implique pas que la portée sociale des chansons soit de même nature que celle des *folksingers*. Nous le verrons plus loin. Cott (Johnathan), « Mick Jagger : The Rollin Stone Interview », art.cit ; Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.203 ; Poueyto (Jean-Luc), « Le groupe comme auteur », art.cit, p.139-140.

[179] Ce qui n'est pas sans poser un malentendu du même ordre que celui évoqué plus haut mais qui ici relève moins de la circulation internationale de Dylan que de sa trajectoire inter-genre. En effet, alors que l'électrification de sa musique est considérée par des acteurs du folk comme une trahison aux valeurs de la *folk music*, elle devient la condition d'une intégration par les acteurs du rock des valeurs de la *folk music*.

[180] Je n'utilise pas exactement l'expression dans son sens bourdieusien qui renvoie à l'intériorisation par les classes populaires de la légitimité culturelle des classes dominantes dont le goût apparait naturellement légitime. La « honte culturelle » est ici amputée d'une lecture en termes de classes sociales. Il s'agit plutôt de désigner l'intériorisation par des rockers des valeurs de la folk et des principes de hiérarchisation hérités d'une « culture légitime ». Après l'entrée de Dylan dans le « monde » du rock, la qualité littéraire et artistique deviennent des critères d'évaluation en même temps que les thématiques sociétales fournissent au rock une fonction sociale plus élevée qu'un simple divertissement. Bien entendu, tous les musiciens ne ressentent pas nécessairement de « honte culturelle », certains revendiquant même la fonction de simple divertissement, comme nous le verrons au chapitre 7. Mais même dans le cas d'une revendication de la fonction ludique de la musique, la justification ne vise pas à contester l'opposition entre distraction et instruction suffisamment intériorisée pour être structurante. Bourdieu (Pierre), « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, janvier 1975, p.36.

J'ai d'abord pensé au titre – il sonnait vraiment bien[181]. » A l'instar de la « scène » folk, le « monde » du rock se structure progressivement sur le croisement entre un axe économique et un axe symbolique et à partir duquel les critiques pourront par la suite juger du degré d'authenticité des musiciens selon leur position sur cette structure chiasmique[182].

Plus généralement, l'apport de Dylan a participé au bouleversement des schèmes de perception et d'action qui organisaient la production de rock, tout du moins chez les musiciens britanniques les plus influents pour qui le rock pouvait désormais acquérir une légitimité artistique plus grande, à travers sa musicalité, sa textualité ou encore sa fonction sociale. Je pense ici aux dynamiques qui conduisaient le rock à la *pop music* et à la contre culture. Certes, ces dynamiques ne sont pas seulement imputables à l'apport de Dylan. Il faut rappeler ici la fréquentation des réseaux artistiques londoniens par les musiciens britanniques[183] qui a pu favoriser leur acculturation à une culture légitime, leur permettant par la suite d'appliquer à la discipline musicale les principes de la légitimité artistique savante. Mais l'apport de Dylan a été décisif en ceci qu'il a mis au jour la possibilité d'une matérialisation dans la pratique rock de ce qui n'était jusqu'alors qu'une disposition cultivée en contradiction avec l'identité du rock. Avec son « folk-rock », Dylan n'abolit pas seulement la frontière entre deux genres musicaux, il réunit des espaces antagonistes et transgresse les principes de division et d'opposition qui maintenaient le rock depuis sa naissance dans la zone du divertissement, des musiques dites de danse, partagés aussi bien par ses détracteurs que ses amateurs[184]. Mais dans ce déplacement qui a consisté en un transfert des valeurs du folk au rock, les schèmes classificatoires ont été adaptés à l'espace britannique, précisément parce

[181] Cité in Canselier (Régis), *The Rolling Stones*, *op.cit*, p.249.

[182] Bien que la même terminologie ne sera pas employée, le traitement des rockers par la presse rock française rappelle la catégorisation des musiciens folk par le *Time Magazine* (« purs », « semi-purs », « impurs »). Je pense par exemple à la valeur symbolique que la musique dite *underground* acquerra, justement pour sa position opposée au pôle commercial. A l'inverse, les musiciens bénéficiant d'un succès commercial important mais non neutralisé par une valeur symbolique reconnue seront renvoyés aux « variétés ».

[183] Nous avons vu plus haut que les musiciens britanniques fréquentaient des galeristes et artistes du Swinging London et que certains d'entre eux avaient été inscrits dans des écoles d'art.

[184] Cette analyse a été inspirée par le travail de Bourdieu sur la constitution du champ intellectuel, en particulier sur la transgression par Jean-Paul Sartre de la frontière entre philosophie et littérature. En effet, Sartre transgresse une frontière majeure de la vie intellectuelle française qui opposait depuis le 19e les philosophes et critiques littéraires, normaliens boursiers plutôt de gauche, et les écrivains héritiers plutôt conservateurs. En transgressant cette frontière, Sartre permet aux *lectores* – c'est-à-dire à ceux qui commentent – de se penser comme des *auctores* – c'est-à-dire ceux qui créent – alors que la philosophie s'était justement constituée en opposition à la qualité littéraire des *auctores*. Il cite l'exemple des philosophes français reconnus à l'international pour la qualité littéraire de leur philosophie, c'est-à-dire reconnus par un critère historiquement antinomique à la philosophie. On comprend bien ici l'analogie qui peut être faite avec la transgression dylanienne qui permettra au rock d'être évalué à partir de critères qui lui étaient jusqu'à présent opposés. Mais encore une fois, il faut pouvoir amputer ici l'analyse bourdieusienne d'une lecture en termes de classes sociales. Chez Bourdieu, la frontière que transgresse Sartre est une frontière socialement repérable puisqu'elle oppose les philosophes normaliens et les écrivains bourgeois. Si le réseau de la « scène » folk est constitué d'acteurs sociologiquement proches, nous avons rappelé à plusieurs reprises qu'il était difficile d'associer les rockers à un groupe social bien délimité. La frontière que transgresse Dylan renvoie plutôt à l'opposition entre deux « mondes » de coopération. Bourdieu (Pierre), « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards Sociologiques*, n°17/18, 1999, p.14, 20.

que le contexte de production du rock britannique n'était pas le même que le contexte de production de la « scène folk ». La portée socio-politique des chansons folk, intrinsèquement liée à la fréquentation des réseaux politiques et universitaires prenait chez les rockers britanniques une valeur purement artistique, selon le principe de l'art pour l'art, et non l'art au service de... Contrairement aux folkeux new-yorkais, leurs thématiques sociétales ne correspondaient pas à un engagement partisan mais plutôt à un regard sur « l'air du temps », à la manière du naturalisme littéraire. Par exemple, Mick Jagger présente son écriture comme celle d'un observateur : « *Je m'inspire des choses qui passent autour de moi, de la vie quotidienne telle que je la vois*[185]. » Mais Dylan lui-même a probablement préféré se tenir à l'écart d'une identité trop politisée, d'où son refus de l'étiquette « *protest songs* » évoqué plus haut[186]. Plus généralement, Paul Yonnet rappelle que « *jamais la musique pop ne se laissera au sens propre politiser* », le rock exprimant pour lui « *une politique du dépolitique* »[187]. De plus, chez les folkeux, la dichotomie authenticité/commercialité prenait sens dans l'opposition entre une culture rurale traditionnelle fantasmée et une culture de masse industrielle. Le déplacement de cette dichotomie au « monde » du rock n'a pas conduit ses acteurs à se penser contre la culture de masse mais plutôt à se servir des critères d'une culture artistique savante pour construire leur propre version de l'authenticité, opposée chez eux à la « variété » et non à une culture de masse industrielle.

Avant de conclure, la reconnaissance française du « rock anglais » et plus généralement du rock « anglo-saxon » tel qu'il évolue au cours des années 60 doit être nuancée. En effet, si l' « anglicité » du rock britannique fait consensus dans la presse (*Salut les Copains*, *Disco Revue, Rock & Folk*, *Le Monde*), que la plupart des musiciens français se réfèrent aux innovations des groupes britanniques ou étatsuniens, certains lecteurs et certains musiciens se définissent comme des « *puristes* », désignant par là leur attachement à une identité exclusivement étatsunienne du rock, et plus particulièrement du rock des années 50[188].

---

[185] Cité in Canselier (Régis), *The Rolling Stones*, *op.cit*, p.257.

[186] Pour Elijah Wald, sa chanson folk Blowin' In The Wind présentée par la presse folk comme une *protest song* contient un message plus universaliste que strictement politique, plus émotionnelle que rationnelle, qui peut également plaire à un public apolitique. Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.170-171.

[187] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.372-374.

[188] Mais dans la mesure où le musicien fait partie d'une industrie musicale qui développe des stratégies commerciales, sa critique discursive du « rock anglais » n'empêche pas qu'il peut s'y référer à travers sa production. Par exemple, nous verrons qu'Eddy Mitchell est nostalgique du rock des pionniers mais reprend en 1966 Satisfaction des Stones sous le titre Rien Qu'Un Seul Mot.

3.2.3 Les pionniers des *pionnistes*[189] français. Rejet du « rock anglais » et des évolutions esthétiques

L'arrivée sur le marché français des groupes anglicisés conduit certains lecteurs à comparer le rock britannique et le rock étatsunien dans le but de valoriser ce dernier. Deux types de hiérarchies sont alors proposés. Pour certains[190], la valorisation du rock étatsunien entraîne mécaniquement la dépréciation, voire le rejet du rock britannique et des yéyés français[191]: « *Déjà, les Rolling Stones sont assez mous et ne représentent qu'une lointaine parenté avec le rock. D'ailleurs, le vrai rock s'est arrêté en 1960 […]* »[192] ou encore « *Nous, puristes, on peut se permettre de critiquer les groupes anglais ou les yé-yé français* »[193]. Les critiques peuvent se montrer particulièrement virulentes : « *A une époque où il suffit de chanter "Dandy"* [chanson des Kinks] *pour être considéré comme un rocker et où les Stones se permettent de saboter "Not fade away", j'en arriverai bientôt à leur souhaiter le sort d'Eddie Cochran* [mort en 1960 dans un accident de voiture] »[194] ou encore « *C'est pas Rock & Folk, c'est Salut les Cons votre torchon ! A part les guignols de yéyés et de groupes anglais, connaissez-vous le rock pur ? Ce qu'on veut, c'est un bouquin avec au moins 50% de rock pur*[195]. » Pour d'autres, plus modérés, la valorisation du rock étatsunien n'entraîne pas un rejet du rock britannique mais ce dernier reste de qualité inférieure : « *Les Anglais ont beaucoup copié les grands du rock sans arriver à donner d'interprétations nouvelles. Quand les Beatles chantent « Kansas City », c'est dix mille fois inférieur à Dick Dale ou à Little*

---

[189] Dans la presse musicale, les « pionniers » désignent à la fois les premiers rockers étatsuniens actifs dans les années 50 et les défenseurs français de ces pionniers. Pour éviter toute confusion entre les premiers et les seconds, j'appellerai « pionnistes » les seconds.

[190] Pour Florence Tamagne, ces défenseurs d'une conception « puriste » sont minoritaires dans *Disco Revue*. Pour ma part, je n'ai pas de données suffisantes pour une analyse quantitative. Il aurait été possible de comptabiliser les « courriers des lecteurs ». Mais il m'a semblé que le résultat aurait été nécessairement biaisé dans la mesure où les rédacteurs en chef des différentes revues, partisans de l'intégration du « rock anglais », pouvaient choisir de publier plus de courriers favorables à ce dernier. Notons toutefois qu'en septembre 1965, au paroxysme de l'opposition dans « le courrier des lecteurs » entre pionnistes et partisans du rock britannique, Jean-Claude Berthon annonce qu'il a reçu 800 lettres adressées à l'encontre des pionnistes et seulement une dizaine de « *pionniers absolus* ». Notons enfin que ces lecteurs ne sont que la partie visible d'un public certainement plus important. On peut par exemple citer le président du *fan-club* de Chuck Berry qui en 1965 envoie une pétition à d'autres *clubs* pour contester la trop grande présence des groupes britanniques dans les référendums des lecteurs de *Disco Revue* et appelle au boycott du magazine. Le président du *fan-club* suisse de Jerry Lee Lewis écrit d'ailleurs à *Disco Revue* pour informer qu'il a perdu, suite à cette pétition, plusieurs de ses membres qui ont rejoint le *fan-club* de Chuck Berry, séduits par la conception « puriste » de son président. Tamagne (Florence), « Aux origines de la critique rock en France dans les années 1960 : l'exemple de *Disco Revue* », in Goetschel (Pascale), Jost (François), Tsikounas (Myriam), dir., *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.246 ; « Courrier des Rockers », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°10, septembre 1965, p.2 ; « Courrier des Rockers », *Disco Revue*, art.cit ; « Courrier des Rockers », *Disco Revue. Le lien International des Rockers,* n°13, février 1966, p.2-3.

[191] Je reviendrai plus en détail sur leur critique des yéyés français au chapitre 6. Notons ici que ces critiques visent à exclure les yéyés du rock, à l'instar du rock britannique.

[192] « Ses notes de gaz », *Rock & Folk*, n°1, novembre 1966, p.7, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[193] « Mon poing sur la G… », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.5, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[194] « Le sort d'Eddie Cochran », *Rock & Folk*, n°3, n°3, janvier 1967, p.5, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[195] « Larges d'esprit », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.15, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

Richard. Cela ne m'empêche pas d'aimer quand même les Anglais[196]. » Cette hiérarchie modérée se retrouve également chez des musiciens. Par exemple, dans son autobiographie, Dick Rivers établit la supériorité du rock étatsunien sur le rock britannique :

> Le fait que j'aie adapté une de leurs chansons, montre bien à quel point je n'étais pas impressionné par eux. Les Anglais étaient bien meilleurs que les Français mais ils n'avaient pas pour moi le côté magique, le "look" des rockers américains. Il y avait les "Shadows" bien sûr mais ils étaient à part. L'Angleterre n'était pour moi que l'antichambre du paradis du rock[197].

Il est intéressant de remarquer que l'exception qu'il propose, les Shadows, relève de la période pré-Beatles. Plus généralement, on voit bien que les différentes critiques citées ci-dessus prennent uniquement pour cible les groupes produits à partir de la reconnaissance internationale d'une « anglicité » du rock britannique. En fait, leur dépréciation du rock britannique, absolue ou relative à la supériorité du rock étatsunien, ne repose pas tant sur la nationalité des musiciens que sur son identité spécifiquement britannique qui s'écarte du style étatsunien des pionniers, et par là même s'écarte du rock conçu exclusivement comme étatsunien : « *[…] le rock des pionniers qui est l'unique musique digne de ce nom* […] *Car, si les français sont des horreurs, les groupes anglais sont bons à mettre dans la même poubelle et encore !* […] *Le rock est une spécialité américaine. Only U.S.A*[198]. » Le répertoire des pionniers étatsuniens constitue alors pour eux un critère définitionnel du rock. Pour Eddy Mitchell interviewé par une journaliste de *Jazz Hot* en 1966, un rocker digne de ce nom doit par exemple avoir repris une chanson de Little Richard : « *Tu vois, tu n'es pas un chanteur de rock'n'roll si tu n'as pas enregistré un titre de Little Richard ! C'est comme un hommage*[199]. » En 1971 dans *Rock & Folk*, Eddy Mitchell précise un peu plus sa définition du rock au sujet de son nouveau disque : « *Malgré le titre du disque [Rock'n'Roll], seuls trois morceaux, des standards, sont réellement des rocks : "Rock and Roll Musique", "Big Boss Man" et "Pneumonie Rock". Le reste ne comprend que des originaux, et si le rythme est rapide, cela ne veut pas dire pour autant que c'est du rock pur*[200]. » Alors que je l'interroge sur des groupes et artistes dont la musique est qualifiée de rock dans mes archives de presse, le chanteur Moustique, qui se définit lui-même comme un « *puriste* », conteste leur inscription au rock :

> Q : T'as pas aimé Téléphone alors ?

[196] « Surtout Dick Dale », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.5, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[197] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, *op.cit*, p.210.
[198] « Courrier des rockers », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°9, juin 1965, p.4-5.
[199] Ramonet (Michel-Claude), »Mais qu'en dit Eddy ? », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.48-50.
[200] Ducourant (Bruno), « Schmoll New L.P. », *Rock & Folk*, n°53, juin 1971, p.19.

R : Si, mais c'est pas du rock and roll.

Q : Qu'est-ce que c'est ?

R : C'est pas du rock and roll, c'est de la variété française. Le rock and roll, c'est un morceau de rock and roll international qui est fait en français ; ça, c'est du rock'n'roll.

Q : Et les Stones, c'est du rock and roll ?

R : C'est pas du rock and roll, c'est de la pop. Non parce qu'on met le rock and roll à tout…parce que ça arrange tout le monde […] le rock and roll c'est de 58 à 70.

Q : Et alors, c'est qui ?

R : Eh ben tous ceux qui étaient là-dedans quoi. Mais des [réfléchit] que des grands : Jerry Lee Lewis, Fats Domino, Little Richard, Chuck Berry, Gene Vincent […]

Q : Mais est-ce qu'il existe un rock anglais dans cette période ?

R : Bien sûr […] Le rock anglais c'est [réfléchit] Cliff Richard, Tommy Steele, voilà, c'est ça le truc […]

Q : Qu'est-ce qu'on a en rock français ?

R : En rock français, on a Hallyday, un peu ; parce qu'il a fait des adaptations. Si il fait pas d'adaptation, c'est pas du rock and roll.

Q : Ah, une adaptation, forcément une reprise ?

R : Une reprise de rock'n'roll. Si il fait une reprise de rock and roll…

Q : Des pionniers donc.

R : Voilà […]

Q : Mais d'ailleurs, je t'ai pas demandé, Vince Taylor, c'est quoi ?

R : C'est du vrai rock and roll, il faisait que des reprises[201].

Avec leur définition du rock qui repose exclusivement sur la reprise du répertoire des pionniers, les pionnistes ferment la porte aux chansons originales, quelque soit le pays de production. Ainsi, si le « rock anglais » est rejeté en tant que rock anglicisé, les « rocks du Royaume-Uni ou de France », en tant que déclinaisons nationales du rock étatsunien originel, sont, au pire, tolérés. Analyser ces prises de position esthétique à partir des critères classiques de la sociologie (classe sociale, classe d'âge, genre) n'est pas aisé, notamment parce que, comme le rappelle Bernard Lahire, un individu s'inscrit dans « *une pluralité d'appartenances sociales et symboliques* » et que cette pluralité engendre « *des ordres de légitimité spécifiques plus ou moins puissants et plus ou moins durables* »[202]. Je présenterai néanmoins plusieurs facteurs qui ont pu intervenir dans cette mise à distance du « rock anglais »[203].

S'il m'est impossible de dresser un profil sociologique type des pionnistes et des défenseurs du « rock anglais », il semble qu'un amateur de rock ait plus de chance d'intégrer

[201] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.
[202] Lahire (Bernard), « Individu et mélanges des genres », *Réseaux*, n°126, 2004/4, p.94-95.
[203] Mais aussi du rock étatsunien tel qu'il se joue après l'arrivée sur le marché des Beatles et l'entrée de Bob Dylan dans le « monde » du rock puisque nous venons de voir que ce n'est pas tant la nationalité étatsunienne qui compte pour les pionnistes que le style des pionniers étatsuniens.

le « rock anglais » lorsqu'il est issu d'un milieu social élevé alors qu'un amateur de rock qui se rapproche d'une « constellation populaire » préférera potentiellement les pionniers[204]. Plus significatif, mes entretiens et archives n'ont pas révélé d'amateur de rock provenant d'un milieu social aisé qui rejette le « rock anglais » pour lui préférer le rock des pionniers. Par ailleurs, le chapitre 6 montrera que le capital économique et culturel des familles peut intervenir dans le branchement de jeunes sur le rock britannique, notamment lorsqu'adolescents, ils sont envoyés à la saison estivale dans des familles anglaises pour améliorer leur anglais. Outre que ces voyages participent à leur goût pour le rock britannique, la maîtrise de l'anglais leur permettra d'apprécier la qualité littéraire ou la portée sociale des paroles que j'ai évoquées plus haut[205]. D'autre part, nous avons vu que des musiciens britanniques et étatsuniens contribuent à une légitimation plus générale du rock en concevant leur pratique à travers les principes de la légitimité artistique savante. Sans doute que le capital culturel trop faible de certains amateurs a pu faire obstacle à leur appréciation du rock tel qu'il évoluait depuis les pionniers, ne disposant pas des clefs de « *déchiffrement* » nécessaires à la reconnaissance d'une qualité du rock évaluée à partir de nouveaux critères[206]. Par exemple, Moustique[207] m'évoque à deux reprises dans l'entretien le sentiment

---

[204] Ce constat n'aurait sa valeur qu'au sein d'une étude statistique, ce qui n'est pas le cas ici. De plus, l'intégration du « rock anglais » par des musiciens pose problème dans la mesure où elle peut découler d'une stratégie commerciale visant à paraître « branché » plutôt de « démodé ». Par exemple, si nous allons voir au chapitre suivant que Johnny Hallyday prend le train du « style anglais » lorsque ce dernier est à la mode en France, on peut dire au regard de l'ensemble de sa carrière que la référence aux britanniques est bien moindre que la référence aux pionniers, la référence à une culture anglicisée bien moindre que la référence à une culture américanisée. Cependant, mes entretiens et la biographie de certains musiciens m'amènent effectivement à penser que l'origine sociale intervient dans la préférence entre pionniers ou « rock anglais ». Les rockers français qui dans mes archives témoignent d'un fort attachement aux pionniers sans nécessairement rejeter le « rock anglais » (Eddy Mitchell, Dick Rivers, Johnny Hallyday) viennent de couches sociales relativement populaires et ont quitté l'école tôt (sauf pour Dick Rivers qui a été jusqu'au lycée). A l'inverse, les musiciens qui affichent un goût plus important pour le « style anglais », sans pour autant rejeter les pionniers (Ronnie Bird par exemple) viennent de familles plus aisées et ont un capital scolaire plus important.

[205] Mais encore une fois, on ne peut pas faire de la maitrise de l'anglais un facteur déterminant dans la mesure où nous verrons aussi que la compréhension des textes n'est pas nécessaire à l'appréciation d'une chanson, même si cette dernière est reconnue pour sa qualité littéraire ou son « message ». Disons plutôt que la maitrise de l'anglais favorise l'appréciation d'un rock reconnu pour sa qualité littéraire qui se distingue sur ce critère du rock des pionniers.

[206] Pour Bourdieu, *« toute perception artistique implique une opération consciente ou inconsciente de déchiffrement* », c'est-à-dire une lecture qui permet la compréhension de l'œuvre. Selon les artistes et les publics, les codes engagés dans les œuvres sont plus ou moins complexes et les déchiffrements plus ou moins maîtrisés. Pour qu'un public déchiffre une œuvre, il doit partager avec ce dernier une même culture, plutôt que de connaitre l'intention de l'auteur. La culture que l'auteur engage dans son œuvre doit correspondre à la « *compétence artistique* » qu'un public engage dans le déchiffrement. Si Bourdieu mesure la complexité du code de l'œuvre et du déchiffrement à l'aune du capital artistique, entendu comme la connaissance et la maîtrise de l'histoire de l'art qui permet de classer l'œuvre dans une tradition, de repérer les effets de continuité et de rupture, ce capital artistique est intrinsèquement lié au capital culturel et scolaire qui fournissent aux individus une « *disposition cultivée* » et donc une pratique et une lecture cultivées en adéquation l'une à l'autre. Bourdieu (Pierre), « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol.20, n°4, 1968, p.639-664.

[207] Né Michel Grégoire en 1942 à Paris, Moustique est élevé par sa mère vernisseuse de guitare et son beau-père opérateur de cinéma. Lorsqu'il évoque son adolescence, Moustique se qualifie de « *zonard* », de « *petit voyou* »

d'incompréhension que lui provoque le rock des années 60, qu'il soit britannique ou étatsunien :

> Q : Et alors, quand les groupes anglais sont arrivés ?
>
> R : Ça a tué le rock and roll. C'est ça qui a tué le rock and roll, les Beatles et les Stones. Ben ils ont…c'était l'évolution de la musique.
>
> Q : Et toi, t'aimais ça ou pas ?
>
> R : Je comprenais pas bien. Puis j'ai compris tout doucement. Moi tu sais, je suis un puriste, alors tu vois […]
>
> Q : Et ça, t'aimais pas, Hendrix ?
>
> R : Moi j'aime bien, si. Mais…
>
> Q : Ah si t'aimais bien. Parce que je croyais que t'aimais surtout les pionniers.
>
> R : Oui mais c'est une musique que je comprends pas bien tu vois[208].

Ainsi, sans qu'on puisse en faire un facteur déterminant et exclusif, l'origine sociale des amateurs de rock (public ou musiciens), a pu intervenir dans la préférence entre rock des pionniers étatsuniens et « rock anglais », entre rock des années 50 et rock des années 60.

L'appartenance à une génération a pu également intervenir[209]. Nous avons vu au chapitre précédent que des différenciations culturelles pouvaient renvoyer à des strates micro-générationnelles, c'est-à-dire à que des cohortes de naissance proches pouvaient se différencier culturellement. Les jeunes qui s'étaient branchés sur le rock étatsunien dans les années 50 étaient plus vieux de 10 ans la décennie suivante – le contraire serait étonnant ! – et pouvaient ainsi ne pas se reconnaitre dans les idoles de leurs cadets. Certes, les musiciens britanniques du « rock anglais » n'étaient guère plus âgés que les rockers français ou britanniques première mouture[210], mais leurs innovations stylistiques leur fournissaient une identité plus jeune, renvoyant un peu plus le rock des pionniers au passé. Dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1964, Long Chris revient sur le manque d'intérêt de la

---

qui a quitté l'école sans son certificat d'étude. Il fréquente alors une bande de « blousons noir » de Bastille. Chanteur et guitariste autodidacte, il finit deuxième au Concours de la Guitare d'Or organisé à l'Olympia du 1 au 3 juin 1963 et signe chez Golf Drouot, un label appartenant aux Disques Barclay. Il est alors présenté dans la presse comme un potentiel rival de Johnny Hallyday. En 1965, il assure la première partie des concerts des Beatles au Palais des Sports de Paris et au Palais d'Hiver de Lyon. Emprisonné en 1965 pour recels et bagarres, sa carrière musicale s'arrête. Dans les années 70, Moustique part vivre aux Etats-Unis où il vit de la vente de ses pâtés. En 1978, il utilise ses économies pour produire un disque qu'il enregistre avec l'orchestre de Little Richard. Lorsqu'il revient en France, il ouvre deux restaurants à Paris et dans sa banlieue où il donnera souvent des concerts.

[208] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.

[209] Mais il faudrait approfondir les recherches sur cette question pour savoir dans quelle mesure statistique le facteur générationnel a pu intervenir. J'ai en effet trouvé dans un *Rock & Folk* de 1971 un lecteur né en 1950 qui défend une conception pionniste du rock. « Style Elvis », *Rock & Folk*, n°52, mai 1971, p.29-31, [Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[210] Pour rappel, la moyenne de naissance des musiciens britanniques produits à partir de l'arrivée sur le marché des Beatles se situe approximativement en 1942, celle des premiers rockers britanniques en 1939 et celle des premiers rockers français en 1943.

nouvelle génération pour les pionniers du rock qui oblige les rockers français de la génération précédente à leur être « infidèle » si ils ne veulent pas être démodés :

> Les gars de ma génération sont déjà vieux parmi les jeunes. La preuve, c'est que je ne vois plus les teenagers d'aujourd'hui s'enthousiasmer comme nous le faisions pour les pionniers du rock. Ils leur préfèrent ces sous-produits français que nous sommes tous – moi entre autres. Alors, nous qui avons été jeunes au temps où le rock pur faisait son entrée en France, nous ne pouvons plus guère vivre, à moins d'être infidèles à cette musique, que dans notre propre passé[211].

Ajoutons également à ce facteur générationnel que la passion du rock chez les jeunes des années 50 était précédée d'une américanophilie plus générale, dans un contexte de Reconstruction où l'« Amérique » faisait figure d'Eldorado. L'« anglicité » du rock britannique ne pouvait, à leurs yeux, briller avec autant d'intensité.

Il faut aussi prendre en compte les normes de genre traditionnelles que certains groupes britanniques transgressaient et qui pouvaient heurter l'idéal de masculinité de « blousons noirs » ayant pour modèle d'identification les acteurs du cinéma étatsunien (Marlon Brando, James Dean) ou des pionniers du rock (Elvis Presley, Gene Vincent, Eddie Cochran). Pour Philippe Robert, l'investissement d'une virilité sur-jouée doit être réinscrite dans le mythe de l'adulte chez des adolescents percevant la société comme « *fondamentalement décevante et angoissante* », qui investissent en bandes les attributs traditionnellement dévolus à l'adulte comme la puissance physique et sexuelle[212]. De plus, les modèles de masculinité que peuvent représenter les rockers ou les acteurs de cinéma permettent aux adolescents à l'identité encore ambosexuelle d'affirmer en groupe leur appartenance au sexe masculin et de construire collectivement leur hétérosexualité. Pour Florence Tamagne, les discours homophobes adressés par les « blousons noirs » aux Mods britanniques ou yéyés français (« *tantouze* », « *chasse aux pédés* ») servait de « *discours réactif au soupçon d'homosexualité* » dans la mesure où l'homosexualité pouvait être pratiquée pour intégrer une bande, comme rite de passage, ou encore parce que les « blousons noirs » et homosexuels pouvaient partager les mêmes espaces (terrains vagues, chantiers abandonnés, Saint-Germain-des-Prés, Pigalle)[213]. Ainsi, cette « *parodie de masculinité* » exprimait un rapport ambigu à l'homosexualité, à la fois proche et mise à distance[214]. Plutôt que d'investir une forme exagérée de la masculinité, les groupes britanniques, avec leurs cheveux longs et les costumes cintrés, tendaient à féminiser leur image, ce qui a pu heurter l'idéal masculin de certains pionnistes. Dans une

[211] Mouly (Raymond), « 3 bizarres du rock », *Salut les Copains*, n°21, avril 1964, p.130.
[212] Robert (Philippe), « Les bandes », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.242-256.
[213] Tamagne (Florence), « Le "blouson noir" », *op.cit*.
[214] Tamagne montre d'ailleurs que si les « blousons noirs » produisent des discours homophobes, ils sont paradoxalement présentés par les médias comme « *un contre modèle à l'idéal de virilité.* ».

interview accordée à *Rock & Folk* en 1967, Eddy Mitchell exprime le dégoût que lui inspire l'allure des Pretty Things :

> Le type avec le corsage de sa sœur ? C'est comme les mongoliens, il faut les mettre à part. C'est aussi horrible. Ils font encore plus de mal que le Vietnam, ces gens-là. On les applaudit en France parce que c'est marqué "Anglais" dessus mais, en Angleterre, les Pretty Things, c'est le bide[215].

Plus loin dans l'interview, Eddy Mitchell explicite son idéal masculin en évoquant les acteurs de western : « *[…] les personnages sont virils et j'aime les hommes […] Les vrais hommes ! Les vrais !* »

Concernant les groupes de R&B britannique, leur branchement sur une « culture noire » a pu également être ressenti comme un éloignement vis-à-vis du rock dans la mesure où nous avons vu au cours chapitres précédents que l' « apport blanc » avait tendance à être surreprésenté chez les rockers français, au détriment de l' « apport noir ». C'est encore Eddy Mitchell qui nous offre un exemple lorsqu'il écarte les Animals de la tradition du rock, dans une interview accordée à *Jazz Hot* en 1966 : « *Sur scène ils font du rock blanc avec en plus le chanteur qui amène quelque chose de beaucoup plus blues. Il introduit le blues dans le rock bien plus que ne le veut la tradition du rock*[216]. » Selon une logique symétriquement inverse mais équivalente, mon entretien avec le chanteur-guitariste Joël Daydé[217] montre bien que le branchement des groupes britanniques sur une « culture noire » a pu conduire à leur exclusion du rock –sauf qu'ici, l'exclusion est valorisée. Passionné de « *musique Black* » selon ses propres termes, Daydé s'est montré étonné de ma sollicitation pour un entretien sur le rock

---

[215] Certes, les Pretty Things n'ont pas le succès commercial des Stones et Beatles mais 7 de leurs titres entrent dans le top 50 du *hit-parade* britannique entre 1964 et 1966. Kœchlin (Philippe), « Eddy Le solitaire », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.34-41 ; « Pretty Things », *Official Charts*, disponible à l'adresse : http://www.officialcharts.com/artist/11181/pretty-things/

[216] Ramonet (Michel-Claude), « Mais qu'en dit Eddy ? », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », art.cit.

[217] Né en 1947 à Paris, d'un père C.P.E et d'une mère chef de service pour une caisse de retraite, Joël Daydé suit sa scolarité dans des établissements du 16e arrondissement jusqu'à ce que ses parents déménagent à Fresnes. A 11 ans, il découvre la musique gospel à l'occasion d'un reportage télévisuel consacré à la ségrégation aux États-Unis. De 11 à 14 ans, Daydé chante dans la chorale de l'église puis apprend en autodidacte la guitare. Avec son premier groupe, il se produit en 1963 au concours de la Guitare d'Or auquel Moustique participe. Si ce premier groupe joue dans le style des pionniers étatsuniens, notamment parce que le chanteur est fan de Gene Vincent, il intègre vers 1966 une formation dont le répertoire est composé de reprises des groupes britanniques de R&B, donc de blues étatsuniens, et du R&B étatsunien contemporain (Otis Redding, James Brown). En 1968, il intègre le groupe Zoo dont le succès relatif lui permet de se concentrer sur son activité musicale, vivant jusque-là de « petits boulots ». L'année suivante, il quitte le groupe dont la musique, du rock progressif, ne lui convient pas. Un responsable du label de Zoo, Riviera (Disques Barclay), lui propose alors de le produire en tant qu'artiste solo. Sorti en 1970, son premier album rencontre un succès d'estime (*Rock & Folk*, *Best*, *Extra, Pop Club*). Bien que Daydé mette le rock à distance à plusieurs reprises dans l'entretien, il qualifie cet album de « *rock'n'roll à fond, rock, blues, rock-blues et ballade* ». L'année suivante, son 45t Mamy Blue est la 23e meilleure vente annuelle. En 1973, le groupe vocal féminin étatsunien de gospel, The Stars of Faith Of Black Nativity, enregistre les chœurs d'une de ses chansons et habite chez lui une dizaine de jours. Il m'évoque alors une soirée dont il se souvient particulièrement : « *Et à minuit, tout le monde s'est mis à genoux et moi, je suis tombé en larmes parce que c'était un rêve de gosse.* » En 1976, il quitte Riviera. Ferment (Fabrice), « Top-1971 », *Top France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/html/annuel/1971.htm

français, dans la mesure où il n'apprécie pas particulièrement le rock, qu'il s'agisse des pionniers, de groupes britanniques comme les Beatles ou des rockers français[218]. En revanche, Daydé appréciait beaucoup le courant de R&B, précisément parce qu'il ne le recevait pas comme de la musique rock. D'ailleurs, il se désintéresse des Stones après la mort du guitariste Brian Jones en 1969 qu'il identifie comme le membre du groupe le plus blues.

Pour finir, les innovations apportées par les Britanniques puis par de nouveaux groupes étatsuniens ont pu laisser sur le bas-côté des musiciens qui n'étaient pas en mesure d'intégrer les nouvelles conventions de « Francs-tireurs »[219]. Nous verrons par exemple au chapitre suivant que les groupes britanniques marquent le passage d'une division tayloriste du travail musical –des musiciens interprètent des chansons écrites par un auteur et un compositeur –à une indivision musicale en interprétant leurs propres chansons, ce qui contribue à construire la « grandeur » artistique de l'auteur-compositeur-interprète. Cette évolution a pu poser problème à certains chanteurs de rock habitués à interpréter des chansons écrites par d'autres. Plus généralement, avec la légitimation du rock évoquée plus haut, la musique rock se complexifiait : la durée des morceaux s'allongeait, le nombre d'accords augmentait, les « guitar heroes » brillaient par leur virtuosité, les mesures rythmiques qui jusque-là se cantonnaient généralement au 4/4 se diversifiaient… autant de complexité qui pouvaient devenir des complications pour certains musiciens, éloignant un peu plus le rock du canon esthétique et de l' « *esprit* » des pionniers que Moustique définit ainsi : « *L'esprit rock and roll, mi-la-si, en trois accords, tu vois ?*[220] » Accompagnant cette sophistication, de nouveaux schèmes de perception et d'action présidaient aux productions musicales et des nouveaux critères d'évaluation rendaient ainsi obsolètes certaines qualités traditionnelles, consacrées aussi bien dans des musiques « savantes » qu'au sein de la variété, du jazz ou du rock des années 50, à l'instar de la justesse de la voix et/ou des instruments, de la rigueur du tempo ou encore de la voix plus en avant dans le mixage[221]. L'exemple de Dylan dans sa

[218] Entretien avec Joël Daydé, 8 mars 2016.

[219] Becker appelle les francs-tireurs les acteurs d'un « monde » de l'art qui ne se plient pas totalement aux règles et conventions qui régissent ce dernier. Ces francs-tireurs peuvent être rejetés momentanément par le « monde » de l'art auquel ils appartiennent mais si ils réussissent, c'est-à-dire si ils ont du succès auprès d'un public ou d'autres producteurs du « monde », ils peuvent alors fonder un nouveau « monde » ou être intégrés par le « monde » qui les a d'abord rejeté. Dans ce dernier cas, en intégrant le franc-tireur, le « monde » intègre les innovations qui deviennent alors de nouvelles conventions. Mais dans ce processus d' « *assimilation* », des acteurs sont menacés d'expulsion s'ils ne réussissent pas à intégrer dans leur pratique les innovations des francs-tireurs : « *Chaque vague d'innovation dépose une couche de sédiments où se retrouvent tous les praticiens et tous les amateurs qui ne peuvent pas, ou ne veulent pas, se reconvertir pour suivre la dernière vague de nouveauté.* » Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, *op.cit*, chap.8, « Les professionnels intégrés, les francs-tireurs, les artistes populaires et les naïfs **»,** p.236-275, chap.10, « Le changement dans les mondes de l'art », p.301-347, en particulier les pages 346-347.

[220] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.

[221] Je reviendrai plus en détail sur ces différents points au chapitre 6, lorsqu'il s'agira d'évoquer l'autonomisation du rock vis-à-vis d'autres genres musicaux, et particulièrement vis-à-vis de la variété et de la chanson française.

période folk nous a par exemple montré que l' « authenticité rurale » et la qualité littéraire des paroles permettaient à la critique étatsunienne d'évaluer positivement sa voix pourtant qualifiée par elle-même de « *rugueuse* » et « *sans charme* ».

Concernant plus directement notre propos, citons pour finir Eddy Mitchell qui avec Moustique m'ont servi d'illustration du musicien pionniste. Dans une interview accordée à *Jazz Hot* en 1966, il évalue les enregistrements des Animals à partir de critères qui ne sont justement pas adaptés aux schèmes qui ont présidé à la production, c'est-à-dire à la conception britannique d'un « bon son », notamment sur le mixage plus reculé de la voix, une des caractéristiques du rock britannique[222] : « *Personnellement, j'aime beaucoup mais je trouve que les enregistrements en général, ne sont pas bien faits. Je parle au point de vue prise de son, technique et mise en valeur de la voix du soliste*[223]*.* »

Pour diverses raisons, une partie du public et quelques musiciens nuancent l'apport des groupes britanniques et la valeur du rock tel qu'il évolue au cours des années 60. Cela ne veut pas dire qu'ils rejettent nécessairement tout d'un bloc. Les avis sont plus ou moins tranchés et renvoient parfois à une simple question de préférence. En revanche, l'attachement à l'esthétique du rock des pionniers que les pionnistes partagent témoigne d'une conception de l'identité exclusivement étatsunienne du rock, délimitée historiquement et stylistiquement, ce qui rend inefficient les termes de « rock anglais » ou « rock anglo-saxon ». Les déclinaisons nationales du rock étatsunien peuvent être tolérées, voire appréciées, mais à la condition d'être justement perçues en tant que telles, c'est-à-dire comme variantes d'un même étalon. Si l'on s'en tient aux « courriers des lecteurs » de la presse musicale et du discours des musiciens, la conception pionniste du rock se fait de plus en plus rare après 1968. Quelle que soit la proportion statistique des pionnistes, l' « anglicité » du rock britannique et l' « hybridité » du rock « anglo-saxon » se sont imposées dans le discours français sur l'identité du rock qui n'est plus conçu comme une spécificité exclusivement étatsunienne.

*

[222] Dave Hassinger, l'ingénieur du son étatsunien qui a travaillé sur l'enregistrement de Satisfaction des Stones, évoque le mixage de la chanson : « *I never heard the damn lyrics to Satisfaction for years. They kept telling me to bring the voice down more and more into the track. I thought they were crazy. I didn't know it had to do with the lyrics and getting radio play.* » Si pour lui, le retrait de la voix découle d'une stratégie pour contourner la censure, la systématisation de ce type de mixage chez les groupes britanniques doit être rattachée à la conception britannique du « groupe ». En effet, nous verrons au chapitre 6 avec l'article de Jean-Luc Poueyto que les groupes britanniques sont conçus et promus à partir du principe d'égalité entre les membres, ce qui tranche avec les rockers promus en solo, accompagnés par un orchestre d'accompagnement ou musiciens de studios, mais aussi avec les groupes de rock français du début de la décennie, à l'instar justement des Chaussettes Noires d'Eddy Mitchell, où le chanteur tient un rôle de premier plan. Le mixage britannique peut ainsi se comprendre comme l'application du principe d'égalité dans la mesure où la voix ne doit pas dépasser le niveau sonore des autres instruments. Cité in Charone (Barbara), *Keith Richards*, Londres, Futura Publications, 1979, p.75.

[223] Ramonet (Michel-Claude), « Mais qu'en dit Eddy ? », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », art.cit.

La reconnaissance internationale d'une « anglicité » du rock a renforcé le rapport de force économique et culturel britanno-étatsunien. Pour Paul Yonnet, ce rapport de force a tourné en faveur du Royaume-Uni, et, ce jusqu'à la parution de son livre en 1985 : « *L'Amérique fait encore les stars, en raison du poids de son marché, mais elle ne fait plus la musique*[224]. » A l'inverse, Jean-François Sirinelli considère que le rayonnement international des groupes britanniques, et avec eux d'une culture anglicisée, n'ont constitué qu'une « *parenthèse* » de 1963 à 1967 :

> Entre-temps, de fait, la phase anglaise de l'histoire de la pop music s'est terminée ou, plus précisément, le centre de gravité est revenu vers les groupes américains […] la côte Ouest des Etats-Unis imprègne les cultures occidentales au moment même où elle est le terreau d'une effervescence socioculturelle et où elle apparaît comme la terre promise des contre-cultures juvéniles[225].

Pour ma part, je pense que l'hégémonie –Yonnet parle de « *moteur* » du rock, Sirinelli de « *centre de gravité* » –que les auteurs cherchent dans le rapport de force britanno-étatsunien ne peut être localisé ni aux Etats-Unis ni au Royaume-Uni. En évacuant les Etats-Unis du « moteur » du rock, Yonnet fait l'impasse sur l'apport capital de Dylan puis dans son sillon des groupes californiens ou new yorkais qui donnent naissance à un nouveau style de rock, le rock psychédélique. En présentant le rayonnement du rock britannique comme une parenthèse, Sirinelli met de côté les intenses échanges britanno-étatsuniens qui participent de la production du rock, de telle façon qu'il est impossible de démêler des éléments qui seraient spécifiquement étatsunien ou spécifiquement britannique. Par exemple, si le rock psychédélique apparait aux Etats-Unis vers 1966, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, sorti l'année suivante, s'impose dans divers pays comme l'un des albums les plus créatif du genre. Et cela, sans compter le rock progressif, une variante du rock psychédélique que les groupes britanniques inventent à la fin des années 60 (Pink Floyd ou Soft Machine). Si les circulations musicales britanno-étatsuniennes impliquent un rapport de force, l'intensité et la fréquence des coopérations britanno-étatsuniennes ont contribué à brouiller l'identité des forces en présence, les uns se référant aux autres qui eux-mêmes s'étaient référer aux uns, selon un circuit circulaire continu. En effet, il devenait impossible d'isoler des caractéristiques spécifiquement britanniques ou étatsuniennes du rock britannique ou étatsunien, tant l'un et l'autre étaient en dette mutuelle. Lorsqu'au Festival de Newport, Bob Dylan s'affiche avec une guitare étatsunienne Fender, quelle est la signification de cette guitare ? Une référence à

[224] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.191.
[225] Sirinelli (Jean-François), « Le coup de jeune des sixties », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France*, *op.cit*, p.145, 147-148.

Hank Marvin, le guitariste des Shadows qui avait popularisé la marque Fender à l'international ? Mais Hank Marvin, passionné de musique étatsunienne, avait précisément choisi cette guitare pour son origine étatsunienne. Lorsqu'Eric Clapton frise ses cheveux en hommage à Dylan, il se réfère à un musicien étatsunien dont le style vestimentaire a été anglicisé. Pour sa chanson 4th Time Around sorti en 1966, Dylan s'est inspiré de Norwegian Wood (This Bird Has Flown) sorti l'année précédente[226]. Mais pour John Lennon, la mesure en 6/8 qui a servi à la chanson des Beatles est souvent employée dans les chansons de Dylan. Autrement dit, les références devenaient des références de références. Le réseau de coopérations britanno-étatsunien a favorisé la production d'un rock britanno-étatsunien, ni spécifiquement britannique, ni spécifiquement étatsunien.

En France, ce circuit britanno-étatsunien musical commençait à être saisi par le terme « anglo-saxon » qui sera utilisée jusque la fin de ma période – et surement au-delà – par les médias, les lecteurs ou les musiciens[227]. Le rock « anglo-saxon » renvoie alors à deux types d'hybridités du rock. Il peut être employé pour cumuler le rock étatsunien et le rock britannique et articule dans ce cas deux entités distinctes du rock dont les rayonnements respectifs convergent vers la France. Les circulations musicales ne sont pas pensées selon un schéma triangulaire où chacun des côtés du triangle représenterait une circulation (britanno-étatsunienne, franco-britannique, franco-étatsunienne) – ce qui devrait être le cas –mais plutôt un schéma triangulaire où la « bissectrice anglo-saxonne » arrive en France d'un seul mouvement. Il est d'ailleurs significatif que cet usage du terme serve généralement à une interrogation portée sur la situation du rock français vis-à-vis du « moteur » que constitue le rock « anglo-saxon ». Mais le rock « anglo-saxon » renvoie également à une hybridité plus complexe qui implique l'inextricabilité des échanges britanno-étatsuniens, c'est-à-dire l'impossibilité pour les commentateurs français de penser le rock britannique sans son lien avec le rock étatsunien, et vis-et-versa. Dans ce sens, l'hybridité sous-tendue par le discours mêle deux éléments déjà hybrides. Dans les deux cas, ce branchement français qui connecte

---

[226] Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique*, *op.cit*, p.320.

[227] Mais il y a une multiplicité d'emploi ; le terme peut également servir de synonyme à anglophone ou renvoyer à l'un des deux pays seuls. Il reste que, non utilisé avant la réponse étatsunienne à la British Invasion, le terme renvoie toujours plus ou moins implicitement aux échanges musicaux britanno-étatsuniens. Quel que soit son usage, le lecteur trouvera des exemples de l'emploi du terme dans la presse musicale et généraliste : Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, art.cit ; Chatenier (Pierre), « Inventaire 68 », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.33 ; « Curieux accent », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.96-97, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; Malson (Lucien), « Le raz de marée "pop" », *Le Monde*, 27 mars 1970 ; Paringaux (Philippe), « Pierrot le galérien », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.41 ; Chabiron (Jacques), « La grande confusion », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.63 ; Picart (Hervé), « Le rock d'ici », *Best*, n°92, mars 1976, p.66 ; Logivière (Régis), « Véronique Sanson », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.125 ; Bailleux (Jean-Marc), « Marcoeur joie », *Rock & Folk*, n°123, avril 1977, p.56 ; Wais (Alain), « La fête paisible d'Hippodrome de Paris », *Le Monde*, 30 novembre 1977 ; Wais (Alain), « Espoir 77 », *Le Monde*, 9 janvier 1978.

rock britannique et rock étatsunien ne veut pas dire que des courts-circuits ne sont pas pratiqués, c'est-à-dire que chacun des deux pays puissent être envisagés à travers leur spécificité nationale – et même régionale) ; de même que la reconnaissance de différences stylistiques intra-nationales (régionales, voire municipales)[228] n'empêchent pas la conception d'une unité nationale (« le » rock britannique, « le » rock étatsunien) qui montre par ailleurs la force structurante du cadre national[229], la conception d'une unité « anglo-saxonne » n'empêche pas la reconnaissance de différences entre le rock étatsunien et le rock britannique, qui, selon le contexte d'élocution, peuvent à tout moment être débranchés et pensés à partir de leurs spécificités nationales[230]. De plus, nous l'avons vu avec les pionnistes modérés mais cela vaut pour l'ensemble des acteurs du rock, le rock « anglo-saxon » n'empêche pas que des hiérarchies soient opérées entre rock britannique et rock étatsunien. Mais le rock « anglo-saxon » reste toujours mobilisable, se juxtaposant aux identités municipales, régionales et nationales du rock, à la façon des poupées russes qui s'emboîtent et se déboitent. Il correspond alors à une représentation française des circulations britanno-étatsuniennes dont les échanges supplantent les spécificités britanniques et étatsuniennes du rock en même temps qu'ils déterminent dans les faits l'évolution du rock.

[228] Déjà en 1966, Kurt Morh (*Jazz Hot* puis *Rock & Folk*), parle d'une *« guerre des "sounds"* » dans un article consacré à l'histoire du rock pour souligner les différences stylistiques du rock étatsunien, notamment celles de New-York, Memphis, Détroit et Chicago. Nous avons également vu que la presse française identifiait des différences entre le son du Mersey Beat et celui du courant du R&B ou encore entre le rock du nord de l'Angleterre et le rock londonien. Morh (Kurt), « Rock Story », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.59-63.

[229] On a par exemple vu comment la spécificité liverpuldienne était dans la presse française facilement convertie en une spécificité britannique ou encore comment l'identité stylistique des groupes de R&B était facilement intégrée au « rock anglais ».

[230] En 1985 dans *Rock & Folk*, Thierry Chatain titre son article consacré au groupe britannique Style Council « Style anglais ». Chatain (Thierry), « Style anglais », *Rock & Folk*, n°222, septembre 1985, p.19.

Chap.4 : Des créateurs et des faussaires. Malentendus autour de l'authenticité

> Ronnie [Bird], s'il n'ose pas encore se déchainer sur scène comme ces anglais qu'il admire tant, a la même silhouette qu'eux, le même romantisme, la même mélancolie […] D'autre part, les vêtements qu'il portait, typiquement anglais, avaient éveillé l'intérêt […] en passant par sa chemise de couleur et ses demi-bottes en provenance directe de Londres, tout annonçait le "mod"[1].
>
> […] on ne me dira pas qu'une oreille normalement constituée, appartenant à une personne saine d'esprit et ayant la possibilité de comparer l'original à la mauvaise copie, ne choisira pas ce qui est meilleur ![2]

Alors que le rock était jusqu'à présent conçu par les commentateurs français et britanniques comme une spécificité étatsunienne ayant donné naissance à des variantes nationales, c'est-à-dire des déclinaisons locales d'une même matrice, le rock britannique tel qu'il est reçu par les musiciens, journalistes et lecteurs de la presse musicale – c'est-à-dire comme un « rock anglais » –, met à jour la capacité de le penser à travers une identité spécifiquement locale (nationale ou même régionale et municipale). De plus, l'importante référence des groupes britanniques de r'n'b aux musiques étatsuniennes montre que cette identité locale s'accommode parfaitement de la d'une filiation étrangère reconnue sans que cette dernière lui fasse obstacle. La preuve de cette greffe réussie aurait pu décoincer le rock français de l'impasse identitaire dans laquelle il se trouvait puisque l'identité du rock n'était plus réductible à son origine. Non seulement, cela n'a pas été le cas mais la reconnaissance internationale d'une anglicité du rock britannique semble avoir éloignée un peu plus la possibilité d'une reconnaissance d'une francité du rock français. En effet, nous verrons qu'avec le rayonnement du « rock anglais », l'absence d'une francité du rock français, jusqu'alors impensée ou d'ordre secondaire, éclate au grand jour et est construite en problème majeur. Une partie du public mais aussi des musiciens opposent alors la créativité et l'authenticité des rockers britanniques et étatsuniens au mimétisme des rockers français qui, faussaires du rock, reproduisent plus qu'ils ne créent.

Pour ce chapitre, je m'appuierai sur une sociologie de l'authenticité[3] – on devrait dire une sociologie des authenticités – pour comprendre quelles ont été les conditions de

---

[1] Frimbois (Jean-Pierre), « Petit Ronnie deviendra grand », *Salut les Copains*, n°34, mai 1965, p.68-70.
[2] « Vive Anne Vanderlove », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.13-15, (Rubrique : « Courriers des lecteurs »).
[3] Plusieurs auteurs ont déjà travaillé sur la question de l'authenticité dans les musiques populaires, de façon très différente en raison de la polysémie du terme, qui plus est renvoie à des perceptions et pratiques différentes pour une même acception. J'ai déjà eu l'occasion de mentionner l'ouvrage de Paul Gilroy qui étudie l' « authenticité »

possibilité d'une critique de la « copie » aboutissant au refus d'une francité du rock français. Parmi les références mentionnées en note, celle de Peterson sur la country m'est primordiale tant elle s'accorde à mon terrain et permet d'éclairer le fossé qui a séparé les stratégies des responsables de l'industrie musicale et les réceptions de ces stratégies par le public. Dans les années 20, une nouvelle musique qu'on qualifierait aujourd'hui de country apparait aux Etats-Unis. D'un point de vue musical, cette musique se caractérisait par un langage esthétique simple, voir amateur, qui s'offrait comme une musique « retro » ; ses musiciens véhiculaient une image rurale[4]. Constatant leurs succès commerciaux, des responsables de l'industrie discographique ont tenté de reproduire l'authenticité qu'ils percevaient chez ces musiciens. Or, il a fallu une vingtaine d'années de tâtonnements et d'ajustements pour que le public se satisfasse de l' « authenticité » des artistes produits à cet effet. Peterson montre donc que l'authenticité de la country music, loin d'être une caractéristique objective, s'est façonnée dans le temps à travers une interaction entre public, industrie musicale et médias pour aboutir à un consensus sur la forme et le fond de cette authenticité. Selon une même logique, nous verrons que deux conceptions de l'authenticité ont conduit à un malentendu entre les responsables de l'industrie du disque et une partie du public rock. Pour les premiers, l'authenticité du rock pouvait être atteinte par « *le respect d'une norme esthétique légitime*[5] », celle du rock « anglo-saxon » ; pour les seconds, elle se caractérisait par l'originalité[6] . Le titre de chapitre a donc un double sens. Pour une partie du public, les musiciens britanniques et étatsuniens sont des créateurs, les musiciens français des faussaires. Mais le titre permet

---

de cultures ethnicisées, en particulier de la « musique noire ». D'autres travaux à l'instar de ceux menés par Portis ou Buxton poursuivent la perspective marxisante de l'Ecole de Francfort sur la culture de masse. Il s'agit d'interroger les contradictions d'objets culturels qui se donnent pour authentiques et subversifs mais sont produits par un système économique capitaliste et promus par des stratégies de *marketing*. Enfin, proposant une perspective plus interactionniste, Richard A. Peterson rend compte de la fabrication de l'authenticité de la country music qui se façonne à travers une série d'ajustement entre l'industrie du disque et le public. Si ces travaux ont des approches diverses, il reste que l'authenticité implique toujours, plus ou moins directement, un rapport antithétique à la commercialité et à la modernité. Qu'il s'agisse de la « culture noire », des musiciens folk ou des chanteurs « ruraux » de country, leur authenticité construite socialement oppose tradition et modernité, art désintéressé et art commercial. Buxton (David), « Le rock, le "star-system" et la montée de la société de consommation », *L'Homme et la société*, n°65-66, 1982, p.151-178 ; Peterson (Richard A.), « La fabrication de l'authenticité [la country music] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.93, juin 1992, p.3-20 ; Gilroy (Paul), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Editions Kargo, 2003, [London, 1993] ; Portis (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la société*, n°126, 1997, p.69-86 ; Seca (Jean-Marie), « Le fil de la devise : les trois dimensions de l'authenticité dans les musiques populaires underground », *Sociétés*, vol.104, n°2, 2009, p.13-26.

[4] Peterson (Richard A.), « La fabrication de l'authenticité », art.cit, p.4.

[5] C'est en effet l'une des variantes de l'authenticité comme le souligne Michael Spanu. Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France : une approche par trois enquêtes autour du français, de l'anglais et de l'occitan*, Thèse de sociologie sous la direction de Jean-Marie Seca, Université de Lorraine, 2017, p.125.

[6] Roy Shuker note qu'il s'agit là de l'acception la plus commune de l'authenticité musicale, entendue comme synonyme d'intégrité artistique, c'est-à-dire créativité, singularité, unicité, etc. Nous verrons effectivement que l'authenticité attendue par une partie des lecteurs de la presse musicale s'inscrit dans un processus plus général de « montée en singularité » dans les disciplines artistiques. Shuker (Roy), *Key Concepts in Popular Music*, London, New York, Routledge, 1998.

également de souligner que selon le point de vue à partir duquel on se place (industrie du disque/public), les musiciens français sont autant créateurs que faussaires, aussi bien authentiques qu'inauthentiques.

Je ne mobiliserai pas d'exemples ultérieurs à 1967 dans la mesure où l'arrivée sur le marché de nouveaux groupes français aux alentours de 1968 marque une première reconnaissance d'une francité du rock français (voir chapitre 7). Bien que la critique de la copie soit une constante repérable sur l'ensemble de ma période, elle devient après plus relative car contestée et/ou ne découle plus vraiment d'un malentendu autour de l'authenticité.

Le respect de modèles « anglo-saxons » normatifs : la voie/voix de l'authenticité

J'ai déjà montré au deuxième chapitre que l'industrie musicale s'était servie de l'américanophilie (sincère) des rockers français pour en faire leur promotion. C'est maintenant l'occasion d'élargir à la décennie l'identification des musiciens français aux rockers étrangers en prenant en compte l'arrivée des groupes du « rock anglais » et la construction française d'un espace musical « anglo-saxon ». S'appuyant sur une anglo-saxonphilie[7] des musiciens, les responsables de l'industrie du disque poursuivent la stratégie visant à authentifier les productions françaises par une référenciation ostentatoire à l'espace « anglo-saxon » et une tentative de reproduction d'esthétiques, de procédés ou encore de techniques qui y ont cours[8]. Avec l'idée de respect de modèles, il ne s'agit pas d'analyser les productions françaises comme une copie conforme mais bien de comprendre que les productions britanniques et étatsuniennes constituent des bases de travail pour la production

[7] Pour poursuivre la notion d'américanophilie, j'utiliserai le terme un peu barbare d' « anglo-saxonphilie » qui me permettra à la fois d'additionner américanophilie et anglophilie –plutôt que de préciser américanophilie et/ou anglophilie –et de rendre compte du lien inextricable entre américanophilie et anglophilie impliqué par l'espace « anglo-saxon ». Notons que le premier usage offre la possibilité de penser ce que le deuxième tend à voiler : la préférence de tel musicien pour l'un des deux espaces nationaux.

[8] Pour rappel (chapitre 3), l'éclairage sur les emprunts français ne doit pas faire oublier que les musiciens britanniques et étatsuniens empruntent les uns aux autres et vice-et-versa. Je parlerai par exemple de l'utilisation par les Français du matériel britannique et étatsunien, du recours par les Français à des studios d'enregistrements britanniques ou étatsuniens, etc. Mais il va de soi qu'il en est de même pour les Britanniques qui achètent du matériel étatsunien ou enregistrent aux États-Unis et vis-et-versa. Sans un modèle normatif minimum, sans ritualisation des pratiques, un genre musical ne pourrait exister en tant que tel. Ainsi, les emprunts des Français aux Britanniques et aux Etatsuniens équivalent à ce stade aux emprunts des Britanniques aux Etatsuniens ou aux emprunts des Etatsuniens aux Britanniques. Mais les emprunts français s'en distinguent pour au moins deux raisons. D'abord, les emprunts franco-britanniques et franco-étatsuniens sont presque à sens unique alors que les emprunts britanno-étatsunien paraissent équilibrés, ce qui contribue à produire une représentation française des échanges dans laquelle la France est isolée du bloc « anglo-saxon ». Ensuite, les emprunts britanniques aux Etats-Uniens et les emprunts étatsuniens aux Britanniques se réalisent dans un contexte où la spécificité de chacun des deux rock est reconnu, d'où le fait que les emprunts ne constituent pas un obstacle à leur identité nationale respective.

des disques français[9]. De plus, les modèles dont il sera question ne s'apparentent pas à une espèce, c'est-à-dire une catégorie définie par un ensemble de caractéristiques qu'il est possible de retrouver systématiquement dans les productions britanniques ou étatsuniennes. Il s'agit plutôt de rendre compte d'assemblages par les acteurs français de caractéristiques éparses et interchangeables construites, un peu sur le tas, en modèles normatifs. Comme son acception dans les sciences humaines et sociales, le « modèle » est ici un système abstrait qui permet de représenter la réalité d'une façon schématique ; il s'apparente à un idéal-type qui ne cherche pas à rendre compte de la complexité du réel mais à en présenter une modélisation pour en saisir un sens[10]. Le « modèle anglo-saxon » n'existe pas en tant que tel mais rend compte abstraitement du rapport des acteurs français aux productions britanniques et étatsuniennes et de leur utilisation variable au sein d'une réserve hétérogène de caractéristiques, d'où l'emploi du pluriel.

4.1.1 Anglo-saxonphilie et effets de mode. Mobilisation et mise à distance des modes « anglo-saxonnes »

Le rayonnement international d'une culture anglicisée se manifeste en France à travers un phénomène de mode qui touche différents domaines[11]. Aux danses étatsuniennes qui ont accompagné la diffusion du rock français et étatsunien à partir de 1961(twist, madison, mashed potatoes), se substituent des danses identifiées comme britanniques alors qu'elles sont pourtant d'origine étatsunienne[12]. Dans un article consacré aux clubs parisiens publié en 1966, un journaliste de *Salut les Copains* mentionne notamment le jerk et le mankiss : « *Venez avec nous danser le jerk ou le mankiss, puisque, aujourd'hui, c'est la musique anglaise qui donne le ton non seulement dans la capitale mais dans le monde entier*[13]. » Plus généralement, la mode de l'anglicité se retrouve dans les lieux publics destinés à la diffusion musicale et à la danse, notamment parce que le succès des groupes britanniques a contribué à

[9] Si l'on voulait tenir la comparaison avec la peinture, le modèle d'un impressionniste ou d'un cubiste n'empêche pas ce dernier de s'écarter d'une reproduction réaliste. Mais la comparaison n'est pas si à propos puisque nous verrons que les acteurs de l'industrie discographique –musiciens compris –restent justement motivés par un respect fidèle au modèle.

[10] Weber (Max), *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Pocket, 1992, p.181.

[11] Depuis le début du 20e siècle, la haute couture participe à la production d'exotismes artistiques. Le couturier Paul Poiret s'investit par exemple dans le mouvement artistique et littéraire de l'Orientalisme des années 1910. Veillon (Dominique), « Modes », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves), Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p.539. Mais la « mode » dont il est question ici ne renvoie pas seulement aux produits relatifs à l'habillement ou à l'industrie de luxe. Il s'agira plutôt de saisir une massification de pratiques et de consommations caractérisées par leur éphémérité.

[12] Nous verrons plus loin que cette confusion peut s'expliquer par le fait que des objets étatsuniens –par exemple le mouvement hippie –arrivent en France par le Royaume-Uni.

[13] Auteur non renseigné, « A Paris quand revient…la nuit », *Salut les Copains*, n°44, mars 1966, p.53.

faire de l'anglicité une *fashion trend*[14]. Au Golf Drouot les jeudis et samedis après-midi, Robert Madjar, un animateur de Salut les Copains, passe les derniers disques britanniques « *comme le font la plupart des clubs à la mode de Londres [...]*[15] ». Le Cintra-Club, dans le quartier de l'Opéra, adopte des boiseries de style anglais[16]. En 1965, une discothèque ouvre dans le quartier de Pigalle : le Bus Palladium se présente comme la réplique du Palladium londonien. L'année suivante s'ouvre rue de Rennes La Caverne, un Club jumelé à la Cavern de Liverpool « *dont il s'est terriblement inspiré pour l'esprit, sinon pour la décoration*[17] ». Ram-dam, une boutique située rue de la Pompe s'inspire d'un magasin de mode londonien réputé : Le Biba[18]. Comme le résume bien Eddie Barclay au sujet de sa « *fête la plus Londres* » : *« C'était l'époque de Mary Quant, des Beatles, la mode venait d'Angleterre, la musique venait d'Angleterre, tout venait d'Angleterre, y compris la folie*[19]. » Nous avons vu au chapitre précédent que le rayonnement international d'une culture anglicisée s'essouffle vers 1966-1967, avec l'exportation en Europe des mouvements psychédélique et hippie étatsuniens. En France, la boussole de la mode indique alors un nouveau nord…à l'Ouest ! Lorsqu'un nouveau drugstore ouvre en 1966 dans le quartier de l'Opéra, *Salut les Copains* en fait mention : « *Pour Paris, c'est vraiment l'heure américaine*[20]. » L'esthétique hippie est alors saisie par les professionnels de la mode et de l'habillement comme en témoigne cet article publié dans *Salut les Copains* en 1967 :

> Des fleurs dans les cheveux ? C'est la nouvelle mode. Ou plutôt c'est l'un des emblèmes des hippies américains […] Cette originalité, qui ne soulève aucun scandale, a séduit pas mal de Parisiens "dans le coup"…et peut-être que votre coiffeur en mettra bientôt dans sa vitrine. Jacques de Closets, le coiffeur d'Antoine, en tout cas, est "à fond" pour cette nouvelle mode. Et c'est un signe qui ne trompe pas[21].

Cette même année se déroule une « quinzaine hippie » boulevard Saint-Michel, chez un couturier renommé[22].

---

[14] Dans la première moitié du siècle, c'est surtout la presse et le cinéma qui diffusaient les tendances lancées par les grands couturiers. Veillon (Dominique), « Modes », *op.cit*. Dans les années 50, l'exportation des films étatsuniens a largement contribué à l'adoption du *blue-jean* ou du blouson de cuir par des jeunes de différents pays qui, nous l'avons vu au deuxième chapitre, prenaient des acteurs (James Dean, Marlon Brando) pour modèle d'identification. Concernant la mode de l'anglicité, les groupes de musique de la « british invasion » semblent eux aussi avoir participé à sa diffusion internationale.

[15] Auteur non renseigné, « S.L.C. Actualités », *Salut les Copains*, n°10, mai 1963, p.85 ; Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°40, novembre 1965, p.109.

[16] Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, Paris, Julliard, 1966, « Les "territoires" préférés des yé-yés », p.95-98.

[17] Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°53, décembre 1966, p.130.

[18] Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°57, avril 1967, p.117-120.

[19] Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, Paris, Editions Robert Laffont, 1988, p.153.

[20] Auteur non renseigné, « La petite chronique de chouchou », *Salut les Copains*, n°48, juillet 1966, p.95.

[21] Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.117.

[22] Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°64, novembre 1967, p.109-112.

Si ces modes successives de l'anglicité et de l'américanité sont particulièrement visibles dans *Salut les Copains* en raison d'un éclairage systématique, on ne peut conclure à une anglophilie et/ou américanophilie générale qui toucherait une grande partie des jeunes français. Dans la chanson J'Achète Des Disques Américains, sortie en 1965, Stella s'amuse par exemple du goût des Français pour la musique étrangère qui viendrait supplanter la musique française : « *T'achète des disques américains. T'achète des disques afro-cubains. T'achète des disques mexicains. Et quelques tamourés tahitiens. Tu te croirais déshonoré, d'acheter des disques français*[23]. » Pourtant, les ventes de disques sur l'ensemble de ma période indiquent que les productions étrangères, tout pays confondu, pénètrent relativement peu le marché français[24]. A l'exception de 1978, la totalité annuelle des productions étrangères présentes dans le *Top 10* ne dépasse jamais le nombre de disques français[25]. Puisque nous interrogeons ici l'hypothèse d'une anglophilie et/ou américanophilie du public français, soulignons qu'entre 1965 et 1967, les productions étatsuniennes occupent annuellement de 1.5 à 5 % du *Top 60* et les productions britanniques de 5 à 15%, ce qui est fort peu au regard des modes de l'anglicité et de l'américanité. Les productions françaises occupent quant à elles de 73 à 81.5 %. Toujours entre 1965 et 1967, aucune production étatsunienne n'atteint le *Top 10* et seulement 3 productions britanniques y entrent. Il faut donc rappeler ce qui a été annoncé dans le deuxième chapitre et reste valable pour les années 60 et au final, l'ensemble de ma période : l'anglophilie et/ou l'américanophilie, telles qu'elles se manifestent dans les courriers des lecteurs ou dans mes entretiens n'ont pas vocation à être généralisées. D'autant plus qu'avec les termes d' « américanophilie » et d' « anglophilie », il ne s'agit pas d'évoquer un goût pour des objets étatsuniens et britanniques mais plutôt de saisir des goûts structurés et structurant, c'est-à-dire un ensemble cohérent de goûts et de pratiques qui ne peuvent tenir ensemble qu'avec un minimum d'investissement et de passion. La thématique de la mode est d'ailleurs mobilisée par des américanophiles et/ou des anglophiles pour se distinguer des

[23] Stella, J'Achète Des Disques Américains, RCA Victor, 1965.

[24] Etudiant les *hit-parades* français, néerlandais et allemands, un collectif de chercheurs a montré que la part de production étatsunienne dans le *Top 10* est à peu près stable des années 1960 au début du 21e siècle, ce qui correspond à mes résultats pour une période plus réduite (en moyenne : moins d'une chanson par an). Achterberg (Peter), Heilbron (Johan), Houtman (Dick) et Aupers (Stef), « A Cultural Globalization of Popular Music ? American, Dutch, French, and German Popular Music Charts (1965 to 2006) », *American Behavioral Scientist*, vol.55, n°5, p.589-608.

[25] Pour Michael Spanu, les faibles ventes de disques étrangers peuvent également s'expliquer par la plus grande difficulté de les trouver, notamment en raison d'un « *défaut de promotion volontaire des artistes étrangers* ». Il me semble néanmoins que la mauvaise distribution intervient peu dans les ventes de disques. Outre le travail collectif cité ci-dessus et mes propres sources qui montrent une stabilité des ventes des disques étatsuniens jusqu'au début du 21e siècle, il faut ajouter que si l'ensemble des productions britanniques ou étatsuniennes ne sont bien entendues pas toutes diffusées en France, les *stars* internationales le sont et occupent malgré tout relativement peu le *Top 10* français. Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France…*, *op.cit*, p.135.

suiveurs de mode qui n'ont à leurs yeux qu'un goût superficiel[26]. On peut citer l'exemple du jeune journaliste Alain Dister qui regrette dans un article publié dans *Rock & Folk* en 1967 que le mouvement psychédélique n'ait en France qu'une valeur commerciale, a contrario du mouvement étatsunien ou britannique caractérisé par une valeur artistique :

> Et en France ? Il semble bien que la "psychedelic thing" ait connu quelques beaux jours…vers 1920 ! […] Mais la France n'a pas encore connu, depuis la dernière guerre, un élan artistique comparable aux beatniks américains et au pop anglais. Les rares tentatives ont été étouffées par la mode, le snobisme (ou passées sous silence) […] L'Amérique arrive à la fin de sa vague psychédélique. L'Angleterre est en plein dedans. La France n'attend qu'une occasion d'exploiter commercialement un mot dont elle fera une mode[27].

Cette même année dans *Salut les Copains*, deux lecteurs écrivent au magazine pour s'en prendre, le premier aux hippies français, le deuxième à la mode hippie qui touche les musiciens français[28] :

> Moi, les hippies, ça me fait marrer. Avec leurs fleurs fanées, leurs cloches à vaches, leurs dentelles et leur air maigrichon, ils forment en bandes des tableaux plutôt minables. D'accord, ceux dont je parle sont les hippies que je vois dans ma banlieue. Mais alors, comme copies des Américains, c'est assez mauvais[29].
>
> Les hippies, c'est paraît-il beau, grand, généreux. Claude François avec un collier de fleurs "à la tahitienne", c'est très bien. Johnny chargé de perles, de plumes et de grelots, c'est parfait. Mais qui sont au juste les vrais hippies ? Comment est né le mouvement, quelles sont son ampleur et sa destinée ? Nous ne le savons pas vraiment[30].

Cette idée d'un mouvement culturel qui, réduit à une mode vestimentaire en perd sa signification, a été mobilisée par la chanteuse Stella dans Beatnicks D'Occasion, sortie en 1966 :

> Beatnicks D'Occasion. Révoltés de carton-pâte. Qui portent cheveux longs. Mais roulent en TR4 […] Ils chantent sous les ponts mais habitent le seizième. Ils changent de chemise sale sept fois par semaine. Quand ils en auront marre de la bohème en blue-jean. Demanderont à père une place dans son usine[31].

---

[26] De la même manière que les fans de rock se distingueront des simples amateurs. J'y reviendrai plus loin mais ce sera surtout l'objet du chapitre 6.

[27] Dister (Alain), « Psychedelic, qu'est-ce que c'est ? », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.34-39.

[28] Pour citer un autre exemple tiré dans *Rock & Folk* : « *Hippies aux USA ? Bon, alors on s'y met. Et voici un Johnny caméléon qui devient un chanteur à fleurs, et qui se foutait bien de ce que ressentaient les jeunes californiens. L'important, c'est que ça se vende et on pourra s'offrir une deuxième voiture ! Blues en Angleterre ? Qu'à cela ne tienne, on va changer de style ! Et paf ! Voici maintenant une floraison de groupes français qui prétendent jouer le blues et qui se voient déjà les super-vedettes dès qu'ils ont une demi-page dans votre revue, des vedettes prêtes à révolutionner le monde de la musique en France.* » « Il faut créer une langue française », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.21, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[29] « Leurs fleurs fanées », *Salut les Copains*, n°64, novembre 1967, p.32, (Rubrique : « Cher Daniel »).

[30] « Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°65, décembre 1967, p.33.

[31] Sur l'E.P : Stella, Si Vous Connaissez Quelque Chose De Pire Qu'Un Vampire, Parlez M'En Toujours, Ca Pourra Peut-Être Me Faire Sourire, RCA Victor, 1966.

Mais cette dichotomie entre valeur culturelle et effets de mode peut être également opérée par ceux qu'elle vise. Au sein de la rubrique « Autour du magnétophone » que *Salut les Copains* organise régulièrement, des jeunes sont réunis en 1967 pour discuter du mouvement hippie. Une des filles intervient pour souligner que la signification du mouvement ne l'intéresse pas : « *Bah, tous ces problèmes ne nous concernent pas. Chez les hippies, moi ce que j'aime c'est la mode qu'ils ont lancée. Je me suis fait faire des tuniques style hindou, à col officier, copiées sur des modèles que j'avais vus dans les magazines américains*[32]. » Ainsi, l'anglicité et/ou l'américanité, à la mode dans les années 60, met en tension une communauté de fans et un public soucieux de paraître branché. Comme le rappelle Kirk Anderson, il arrive que des jeunes achètent des disques en langue anglaise pour épater leurs copains[33], ce que moque[34] également Stella dans sa chanson J'Achète Des Disques Américains citée ci-dessus : « *Tu n'y comprends rien, et c'est ça qui te plaît, mais devant les copains, ça fait de l'effet.* » Des américanophiles et/ou anglophiles se servent alors de ce qu'ils considèrent comme un rapport inauthentique des suiveurs de mode pour souligner l'authenticité de leur rapport à leur objet de passion[35]. Dans *La Distinction* de Bourdieu, un objet ou un goût d'un groupe social perd de son intérêt lorsqu'en étant réapproprié par un autre groupe social, il ne remplit plus sa fonction distinctive[36]. Mais plutôt que d'éclairer ces distinctions par le paradigme des classes sociales qui convient mieux à l'opposition entre une avant et une arrière-garde[37] –d'autant plus que les modes dont il est question ici ne se propagent pas du haut au bas de l'échelle sociale mais sont plutôt lancées par les jeunes[38] – il vaut mieux y voir une stratégie de protection d'une communauté de fans qui dessine une frontière entre « eux » et

[32] Auteur non renseigné, « Les hippies, qu'est-ce que c'est ? », *Salut les Copains*, n°65, décembre 1967, p.52.
[33] Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », *French Cultural Studies*, vol.36 (3), 2015, p.335.
[34] Dans une autre chanson, Si Vous Connaissez Quelque Chose De Pire Qu'un Vampire…sortie en 1966, Stella tourne aussi en dérision la mode de l'anglicité : « *Et quand parfois je rêve à mon prince charmant. Il n'aura pas besoin d'être beau, d'être grand. Pourvu qu'il soit Anglais et chanteur. Je resterai dans le domaine de l'horreur.* » Stella, Si Vous Connaissez Quelque Chose De Pire Qu'Un Vampire, Parlez M'En Toujours, Ca Pourra Peut-Être Me Faire Sourire, RCA Victor, 1966.
[35] Le terme « authentique » est par exemple utilisé en 1967 par un lecteur de *Rock & Folk* qui oppose l'authenticité du mouvement beatnik étatsunien et les « pseudo-beatnik[s] » français et belges. Après le concert des Rolling Stones à l'Olympia en 1964, un lecteur de *Disco Revue* parle d'injustice dans la mesure où beaucoup de « fans » sont restés dehors alors que la salle était occupée par des « SNOBS qui venaient voir NOS ROLLING, comme qui dirait au zoo, c'est-à-dire par CURIOSITE ». « Pseudo-beatniks », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.15, (Rubrique : « Courriers des lecteurs ») ; Auteur non renseigné, « Les Rolling Stones nous ont laissé un souvenir fantastique », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°3, 3 novembre 1964, p.9.
[36] Bourdieu (Pierre), *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
[37] Même si nous verrons au chapitre 6 que l'origine et le milieu social interviennent dans les réceptions différenciées des modes de l'anglicité et/ou américanité, notamment avec les voyages linguistiques et/ou la pratique de l'anglais.
[38] Pour Dominique Veillon, les années 60 marquent une rupture dans la propagation sociale de la mode qui depuis le 19e s'effectuait du sommet à la base de la pyramide sociale, une mode étant impulsée par la haute bourgeoisie bénéficiaire de la révolution industrielle. L'intérêt que des couturiers et professionnels de l'industrie de luxe portent à partir des années 60 aux modes impulsées par les jeunes montre bien que la propagation strictement descendante s'est quelque peu démocratisée. Veillon (Dominique), « Modes », *op.cit*, p.538-539.

« nous ». Philippe Teillet a déjà montré l'attitude contradictoire des fans qui tentent d'un côté de faire reconnaitre la légitimé de leur objet de passion ou de leur pratique, et de l'autre, de protéger la communauté de l'extérieur en préservant la « *disqualification* », la « *marginalisation* » qui est à la source de la communauté[39]. Il y a donc une contradiction entre une logique de légitimation exogène et une préservation endogène de la particularité et de la rareté, les fans gardant leur objet de passion jalousement. On retrouve cette ambivalence dans maints courriers des lecteurs ou articles de la presse musicale (*Salut les Copains*, *Disco Revue*) qui témoignent d'une croisade menée pour faire reconnaître la valeur du rock et plus généralement pour légitimer différents objets en provenance des Etats-Unis et ou du Royaume-Uni. Mais paradoxalement, cette légitimation participe à leur fournir une valeur symbolique qui engendre une compétition pour son acquisition[40]. Les américanophiles/anglophiles cherchent à la fois partage et entre soi. Concernant les musiciens, le rapport à l'anglicité/américanité est plus épineux dans la mesure où ils sont à la fois publics et insérés dans une logique promotionnelle.

L'industrie musicale mobilise les modes de l'américanité et de l'anglicité en même temps que, selon un circuit circulaire, elle participe à importer et diffuser en France des modes étrangères, relayées par la presse musicale et les musiciens. L'évolution vestimentaire de ces derniers montre bien qu'ils se mettent à l'unisson des modes. Comme le note Anne-Marie Sohn, Johnny Hallyday passe de 1961 à 1963 d'un style « *rock'n twist* » puis « *ranch* » à un style britannique[41]. Interviewé en 1963 par *Salut les Copains*, son coiffeur qualifie sa nouvelle coupe « de style anglais[42] ». En 1965, Hallyday vante, toujours dans *Salut les Copains*, les *boots* d'inspiration britannique : « *Côté chaussures, depuis que les Anglais ont "inventé" la bottine souple vernie à bouts pointus, je ne supporte rien d'autre. Je possède une douzaine de paires de ces "boots" que j'ai achetées soit en Angleterre ou aux USA, soit fait tailler sur mesure chez un bottier à Paris[43].* » Le journaliste précise d'ailleurs que ces « *bottines "Beatles" [qui] sont en train de devenir la chaussure internationale pour teenagers* ». Lorsque les vestes militaires sont à la mode à Londres en 1966, Hallyday se pare d'un

[39] Teillet (Philippe), « Les cultes musicaux, la contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes ; l'exemple de la presse rock », in Le Guern (Philippe), dir., *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p.315.
[40] Les travaux de Georg Simmel montraient déjà que la mode implique des attitudes sociales opposées, tiraillées entre le désir de différenciation, la recherche d'un style personnel et la volonté d'appartenance au groupe, d'insertion sociale. Simmel (Georg), *Philosophie de la mode*, Paris, Editions Allia, 2013 [1911].
[41] Sohn parle également de la période ultérieure où il revêt des costumes. Je garde ce point pour la conclusion de chapitre dans la mesure où ces costumes sont identifiés comme typiquement français. Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Fayard, 2012, p.73.
[42] Mouly (Raymond), « Le nouveau monde de Johnny et Sylvie », *Salut les Copains*, n°17, décembre 1963, p.45.
[43] Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Johnny Hallyday », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.97, 153.

costume de colonel britannique de l'armée des Indes[44]. La mode de l'anglicité, notamment le style « mod », touche également Dick Rivers qui, comme Hallyday, était promu et identifié à travers son américanité dans les premières années de sa carrière musicale[45]. En 1967, Antoine arbore une moustache ; Rolland Gaillac (*Salut les Copains*) fait alors le lien avec les Beatles : « *Portant moustache "à l'anglaise" (selon une mode relancée outre-Manche par les Beatles) [...]* [46] » A partir de 1967, l'esthétique britannique fait place au style hippie. Antoine ouvre le bal l'année précédente en s'affichant avec des chemises à fleurs, ce qui en fait un précurseur[47] et qu'il ne manque pas de souligner dans sa chanson Les Elucubrations : « *Si je porte des chemises à fleurs. C'est que je suis en avance de deux ou trois longueurs*[48]. » Utilisant les fleurs d'une autre façon, Johnny Hallyday fait jeter une gerbe de roses à la fin de sa reprise de la chanson étatsunienne San Francisco[49], lors de son concert au Palais des Sports en novembre 1967[50].

Le Royaume-Uni et les Etats-Unis sont également mobilisés par les paroliers dans les adaptations et les chansons originales françaises (voir tableau 5). Comme le remarque non sans humour un critique de *Rock & Folk* en 1967, « *de "Le sexe de Dieu" [Antoine] à "Cheveux longs, idées courtes" [Johnny Hallyday] en passant par "Bonsoir John-John" [France Gall], les chanteurs français mettent beaucoup Kennedy à contribution*[51] ».

[44] On retiendra pour la seconde partie du chapitre consacrée aux adaptations que la veste militaire n'est justement pas adaptée au contexte français, c'est-à-dire à l'armée d'une colonie française, ce qui contribue à en changer la signification. Mouly (Raymond), « En route avec Johnny », *Salut les Copains*, n°54, janvier 1967, p.80-89 + p.94-95.
[45] Auteur non renseigné, « Dick à la mode « mod » », *Salut les Copains*, n°44, mars 1966, p.74-79.
[46] Gaillac (Rolland), « Bizarre ! On nous a chanté Antoine », *Salut les Copains*, n°57, avril 1967, p.66.
[47] Pour Anne-Marie Sohn, les chemises à fleurs d'Antoine témoignent d'une pénétration du style hippie en France quasi simultanée à son apparition aux Etats-Unis. Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois*, *op.cit*, p.74.
[48] Antoine, Les Elucubrations D'Antoine, Disques Vogue, 1966.
[49] L'original interprété par Scott McKenzie est un gros succès en France. Il se classe à la seizième place du *hit-parade* annuel et s'est donc vendu entre 200.000 et 250.000 exemplaires. Ferment (Fabrice), « Top-1967 », *Top-France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/html/annuel/1967.htm
[50] Auteur non renseigné, « Ma place est réservée », *Salut les Copains*, n°66, janvier 1968, p.36-43.
[51] Adler (Philippe), « Antoine », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.60.

Tableau 5 : Quelques références aux Etats-Unis ou au Royaume-Uni dans les paroles de chansons sorties dans les années 60

Titre	Interprète	Auteur(s) (et compositeur dans le cas de chansons originales)	Sortie	Références
New York-U.S.A	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	1964	« *J'ai vu New York, New York U.S.A. J'ai jamais rien vu d'aussi haut.* »
007	Henri Salvador	Georges Aber	1964	« *Je sais pas ce qu'elle lui trouve à cet Anglais.* »
Le folklore américain	Sheila	Claude Carrère, Jacques Plante	1965	« *Si un jour un garçon me plaît, les premiers temps je lui demanderai, si comme moi il aime bien, les vieux airs du folklore américain. S´il dit oui c´est merveilleux, nous pourrons rêver tous les deux, qu´on se promène dans la nuit, sous les étoiles de la Virginie.* »
Qui est « in », qui est « Out »	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	1966	« *Tu aimes la nitroglycérine. C'est au Bus Palladium que ça s'écoute. Rue Fontaine, il y a foule. Pour les petits gars de Liverpool.* »
La guerre des chansons	France Gall	Philippe Gall, Robert Gall	1966	« *Moi, pendant ce temps. J'écoute dans le vent. Des chansons d'Angleterre. Que les Beatles chantent au bord de la mer.* »
Si loin d'Angleterre	Olivier Despax	Mya Simille	1966	« *Je suis d'Angleterre. Je flâne tout seul sous la pluie. La Tamise revêt parfois le visage. D'un soir d'orage. Sur l'île Saint-Louis.* »
Un air du folklore auvergnant	Stella	Maurice Chorenslup, Stella Zelcer	1966	« *C'était un air du folklore auvergnat. Que chantait Verchuren, le Dylan de là-bas. Certains rêvent d'aller en Amérique. Ils trouvent que c'est vraiment fantastique. New York, ils trouvent cela excitant. On voit qu'ils ne connaissent pas Clermont-Ferrand.* »
Trempe tes pieds dans le Gange	Stella	Maurice Chorenslup, Stella Zelcer	1968	« *C'est à Londres que j'habite. Et à Bombay que je médite. C'est ma façon à moi, ne vous en déplaise. D'accommoder l'ascète anglaise.* »
Wight is Wight	Michel Delpech	Michel Delpech, Roland Vincent	1969	« *Wight is Wight. Dylan is Dylan. Wight is Wight. Viva Donovan.* »
Jésus Christ	Johnny Hallyday	Philippe Labro, Eddie Vartan	1970	« *S'il existe encore aujourd'hui. Il doit vivre aux Etats-Unis […] Jésus-Christ est un hippie […] Il s'est battu à Chicago. Il aime les filles aux seins nus. Il est né à San Francisco.* »

J'évoquais le style vestimentaire des musiciens pour montrer la mobilisation des modes de l'anglicité et de l'américanité par l'industrie musicale dans la mesure où ils sont insérés dans une logique promotionnelle. Mais leur branchement des musiciens sur une culture anglicisée/américanisée ne peut se réduire à une stratégie commerciale. Comme nous l'avons déjà vu au deuxième chapitre, l'américanophilie des premiers rockers français précède la construction par l'industrie musicale et la presse musicale de leur identité étatsunienne. Ainsi, s'il est évident que l'anglicité manifeste dans la production française de 1963 à 1967 répond à une utilisation commerciale de la mode d'une culture anglicisée, il n'empêche qu'il existe une réelle anglophilie des musiciens qui est alimentée par un contact direct avec le Royaume-Uni.

En effet, l'admiration des musiciens français pour le Royaume-Uni s'exprime à l'occasion de voyages, professionnels ou non[52]. Mais leur anglophilie n'en est pas moins fantasmatique que l'américanophilie des jeunes des années 50 et contribue à exotiser le Royaume-Uni, en ceci que sa culture est altérisée. Par exemple, dans un compte rendu de son voyage à Londres publié dans *Salut les Copains* en 1966, Johnny Hallyday mobilise le Royaume-Uni pour souligner, par un effet de miroir, le manque de respect des adultes français à l'égard des jeunes :

> Mais avant cette évasion vers la neige, j'ai pu passer quelques jours à Londres et c'est de la leçon de ce bref voyage que j'aimerais vous parler. L'Angleterre, en effet, semble bien être pour nous Français une sorte d'autre monde. Un monde où les teenagers, s'ils acceptent de vivre en société sous le même régime que les adultes (c'est-à-dire en en ne portant aucun tort à leurs semblables), peuvent faire à peu près tout ce qu'ils veulent. Combien parmi vous se plaignent d'entendre sur leur passage les moqueries ou les injures des gens à propos d'une chevelure longue, d'une veste cintrée, d'un rire un peu haut ou même d'un air qu'on fredonne ? Rien de tel en Angleterre où la personnalité humaine est respectable (et respectée) dès l'âge du berceau. J'ai vu à Londres des rockers en costumes de cuir constellés d'insignes, des mods portant des pantalons à fleurs, des filles dont le costume ressemblait à un pyjama de dentelle : personne ne les remarquait. Et ne croyez pas que ce silence des adultes soit un signe de mépris. J'ai bien l'impression au contraire que les relations entre gens âgés et jeunes gens sont excellentes là-bas, justement parce que les uns et les autres, quand ils se rencontrent, savent oublier leur âge[53].

Les biographies des Rolling Stones qui soulignent les nombreuses réflexions désobligeantes adressées par des adultes à l'encontre du style vestimentaire des membres du groupe – et plus particulièrement de leur coupe de cheveux – permettent de comprendre à quel point Hallyday construit un paradis britannique sans conflit générationnel, même s'il semble exact que les normes vestimentaires britanniques sont dans les années 60 plus excentriques que celles en vigueur en France[54]. C'est d'ailleurs ce que retient Dick Rivers de ses voyages à Londres. Dans son autobiographie, il compare la vitesse à laquelle les jupes françaises et londoniennes se raccourcissent :

> Dans les rues c'était l'exotisme. Mary Quant avait créé une mode, que je trouvais particulièrement excitante : la minijupe. A Paris, je regardais les ourlets grimper

[52] Je laisse pour plus tard la compétence des professionnels britanniques du disque qui participe aussi de cette admiration.

[53] Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°43, février 1966, p.60-61.

[54] Anne-Marie Sohn montre par exemple que la mode vestimentaire française reste relativement éloignée des extravagances des créateurs de Carnaby Street, que des jeunes chanteuses françaises « restent, dans des styles différents, fort classique », avec la jupe écossaise pour Sheila et le « style petit-bourgeois » des vêtements qu'elles lancent, la robe cloche de Sylvie Vartan ou encore la jupe droite avec pull à col roulé et escarpins de Françoise Hardy. Ainsi, ces chanteuses contrastent avec les Britanniques qui s'affichent avec robes moulantes, décolletés plongeants ou minijupe. Néanmoins, Sohn montre que la minijupe est progressivement acceptée en France, notamment par un raccourcissement en plusieurs étapes des ourlets. Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois*, *op.cit*, p.71-73.

> progressivement le long des cuisses des filles, mais à Londres, tout était allé beaucoup plus vite. Je me promenais à Soho, je ne voyais que des jambes de femmes ![55]

Hugues Aufray se sert également du Royaume-Uni pour critiquer une vision manichéenne de l'engagement – Hugues Aufray se pense ici comme un « chanteur engagé »[56] – qui serait spécifiquement française. De retour d'un voyage à Londres en 1967, il déclare à *Rock & Folk* :

> Mais Londres, ça a l'air vraiment formidable en ce moment. Tout le monde paraît plus libre. Dans les rues, il y a une ambiance folle. Rien de tout ça à Paris où tout est petit. A Londres, pendant mon premier séjour, j'ai loué une Rolls-Royce, comme celle de la Reine, avec chauffeur. C'est vraiment terrible. A Paris, ce n'est pas possible. Les gens ne comprendraient pas. Je serais bêtement critiqué. Un chanteur engagé en Rolls !... Je vois déjà le parti idiot qu'en tireraient certains journalistes[57].

Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait penser, le contact direct et la proximité géographique ne semblent pas intervenir dans l'altérisation d'un pays étranger. Bien qu'ils partagent avec les jeunes britanniques un contexte historique similaire (Reconstruction de l'après-guerre, pénétration des marchés locaux par des objets culturels étatsuniens, importation et réappropriation locale du rock, etc.), les musiciens français vivent le Royaume-Uni comme une autre « Amérique ». A leurs yeux, le Royaume-Uni est d'ailleurs plus proche des Etats-Unis que de la France, ce que rend compte l'idée d'un espace « anglo-saxon » qui fait miroir à un espace français. Du reste, l'association entre les deux pays anglophones est renforcée par le fait que bon nombre d'objets en provenance des Etats-Unis transitent par le Royaume-Uni avant d'arriver en France. Souvenons-nous de Chuck Berry qui, relativement absent de la presse musicale jusqu'en 1964, y est fréquemment cité après que les groupes britanniques de r'n'b l'aient mis à la mode du jour. Dans *Salut les Copains*, l'une des premières références au mouvement psychédélique étatsunien se trouve dans un article consacré à Londres publié en 1967[58]. Quelques mois plus tard, le nouveau style hippie de Johnny Hallyday est mentionné dans le magazine, suite à son retour d'un voyage à Londres : « *Depuis septembre, Londres vit à l'heure "hippie". Les boutiques fleurissent de tous côtés. On a pu y remarquer récemment Johnny Hallyday qui, le tout premier est revenu de Londres vêtu en hippie, et plus récemment Jacques Dutronc et tout son orchestre*[59]. » Jusqu'ici, les modes de l'anglicité et de l'américanité ont été présentées comme des séquences successives.

---

[55] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, Paris, Editions Carrere/Michel Lafon, 1987, p.188.
[56] Probablement parce qu'il adapte des chansons de Dylan qui est lui-même identifié comme un « chanteur engagé ». Je le précise car je n'ai pas trouvé d'association d'Aufray à la chanson dite « engagée » dans la presse musicale, a contrario de chanteurs comme Antoine, Polnareff, Brassens ou encore Boris Vian.
[57] Chatenier (Pierre), « Horizon », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.34.
[58] Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°59, juin 1967, p.112-113.
[59] Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°64, art.cit, p.112.

Si on peut effectivement repérer des moments où l'une prend le pas sur l'autre – la mode de l'anglicité pour la période 64-66 – elles restent le plus souvent juxtaposables et sont combinées différemment selon les musiciens et le contexte de référence. Par exemple, si nous venons de voir que Johnny Hallyday ou Dick Rivers se mettent à la mode britannique, ils restent avant tout des admirateurs d'une culture américanisée[60]. Le terme d'anglo-saxonphilie permet justement de rendre compte de l'imbrication entre américanophilie et anglophilie des musiciens tout en lui laissant suffisamment de souplesse pour penser les préférences individuelles pour telle ou telle culture de cet ensemble « anglo-saxon » ; de la même manière que le « rock anglo-saxon » n'empêche pas les discours qui le construisent de présenter des différences entre le rock britannique et le rock étatsunien, d'en préférer l'un ou l'autre, sans mettre à mal le lien qui les unit. En revanche, parce l'anglo-saxonphilie est précisément modulable selon les goûts des uns et des autres mais aussi en fonction des modes mobilisées par l'industrie musicale et la presse musicale, les musiciens restent sous la menace constante d'une critique de l'opportunisme et doivent attester de l'authenticité de leur pratique.

D'un point de vue plus musical, des musiciens peuvent, en fonction de leurs goûts personnels, se spécialiser dans un style particulier en même temps que l'industrie du disque encourage une spécialisation plus éphémère lorsqu'un style est à la mode. Autant dire que ces spécialisations peuvent être à la fois perçues comme authentiques et opportunistes, tension que certains journalistes et responsables de l'industrie musicale tentent de résoudre[61]. Bien souvent, les critiques mettent en jeu le statut de découvreur des musiciens français, ce qui permet d'évacuer la critique de l'opportunisme puisque ces derniers se brancheraient sur un groupe ou style quand il n'est précisément pas à la mode. Ainsi, les découvreurs seraient plus des lanceurs de mode que des suiveurs. Les Lionceaux sont par exemple associés aux Beatles en raison de leurs nombreuses reprises du quatuor[62]. Leur authenticité est garantie par leur intérêt précoce pour le groupe liverpuldien. En 1967, Vincent Eric (*Salut les Copains*) écrit : « *Nous sommes alors en pleine vague Beatles et Rolling Stones [au Royaume-Uni] et les seuls Français à s'inspirer de cette formidable musique d'outre-Manche constituent ce groupe de quatre chanteurs-guitaristes […]*[63]. » Le verso de la pochette de leur deuxième E.P sortie en 1964, composé exclusivement de chansons des Beatles, indiquait déjà : « *Vous aimez les "Beatles" ? Alors vous aimerez Les "Lionceaux" ! Parce qu'ils interprètent les chansons des*

[60] On se souvient du passage sur les pionnistes où Dick Rivers relativise son admiration pour les musiciens britanniques au regard de celle pour les musiciens étatsuniens.
[61] Cela dit, je ne cherche pas ici à remettre en cause le goût des musiciens pour les styles qu'ils adoptent en l'opposant de façon binaire aux stratégies de l'industrie musicale. Il s'agit plutôt de montrer que l'authenticité des musiciens est construite, ce qui n'empêche pas ces derniers d'aimer sincèrement ce qu'ils font.
[62] En deux ans (1964-1965), Les Lionceaux sortent 10 reprises des Beatles.
[63] Vincent (Eric), « Un jeune fauve nommé Herbert », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.90.

"Beatles" dans votre langue. Parce que c'est le premier disque du genre en France[64]. » Pour Hugues Aufray qui est présenté en 1963 dans *Salut les Copains* comme le « *champion du skiffle en France* », c'est également parce qu'il a joué dans « *le premier ensemble français du genre* » que la filiation au skiffle paraît authentique[65]. Dans un autre article publié l'année suivante, Raymond Mouly insiste sur cette spécialisation d'Aufray qu'il considère comme une prise de risque d'autant plus légitime qu'elle a contribué à la popularisation du genre :

> Hugues Aufray, choisissant ce folklore parmi d'autres dont il était également fervent (notamment celui de l'Amérique du Sud), faisait une option qui le condamnait à attendre longtemps son heure : car il faut bien dire qu'en France, peu de gens jusqu'ici s'étaient intéressés à ce genre. S'ils s'y intéressent maintenant, c'est parce que le skiffle – chanté par Hugues en français – est en quelque sorte modernisé, qu'il apparaît comme un jeune cousin du rock [….][66]

Hugues Aufray est également associé au folk, notamment en raison de ses reprises de Bob Dylan[67]. Hugues Aufray entre d'ailleurs en compétition avec Antoine pour l'héritage Dylannien. Si Aufray est associé à Dylan en raison de ses reprises, Antoine l'est pour son statut d'auteur-compositeur-interprète de chansons qualifiées d' « *engagée[s]* », notamment avec La Guerre sortie en 1965[68]. Pour cette même raison, Antoine remet en cause la filiation d'Aufray à Dylan lorsque Philippe Koechlin (*Rock & Folkt*) lui demande de se positionner vis-à-vis de son concurrent :

> Je suis plus proche de Bob Dylan qu'Hugues Aufray. Je ne crois pas que le fait de traduire les œuvres de quelqu'un vous identifie à lui. J'aime beaucoup Aufray, je le situe sur le plan de Lonnie Donnegan en Angleterre, il a pris du folklore américain, il l'a transformé un peu à sa manière, il a également emprunté à d'autres folklores. Maintenant, il vit entièrement sur Dylan. C'est gênant. Quand Hugues Aufray chante Dylan, il est uniquement chanteur, moi, je préfère être auteur-compositeur[69].

« *vivre entièrement sur Dylan* », l'expression montre bien que les musiciens eux-mêmes peuvent se servir de l'authenticité à l'épreuve dans le jeu des filiations, à la fois pour déprécier un concurrent inauthentique qui serait opportuniste et dans le même temps présenter l'authenticité de leur filiation qui est au plus proche et exprime une vérité. C'est d'ailleurs la

---

[64] Les Lionceaux, Je Te Veux Tout A Moi, Mercury, 1964.
[65] Auteur non renseigné, « S.L.C. Actualités », *Salut les Copains*, n°13, août 1963, p.36.
[66] Mouly (Raymond), « Hugues Aufray. Le solitaire navigateur du skiffle », *Salut les Copains*, n°23, juin 1964, p.50-56.
[67] Après ses adaptations de Don't Think Twice, It's All Right (N'y Pense Plus, Tout Est Bien, 1964), de Mr. Tambourine Man (L'Homme-Orchestre, 1965), et de It Ain't Me, Babe (Ce N'était Pas Moi, 1966), Aufray sort en 1966 l'E.P Aufray chante Dylan.
[68] Hentoff (Nat), « Bob Dylan. Le poète du rock », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°12, décembre 1965, p.13 ; Coghe (Jean-Noël), « Antoine ou le reflet du rocker 1966 », *Disco Revue. Le lien International des Rockers,* n°13, février 1966 ; Vassal (Jacques), « Pour la chanson contre ? », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.51 ; Coghe (Jean-Noël), « Antoine show », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.4.
[69] Kœchlin (Philippe), « Je crois Antoine », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.32.

passion intime du musicien qui permet aux commentateurs d'exprimer de la meilleure façon l'authenticité de la filiation, car contrairement aux exemples précédents, elle déborde du cadre professionnel[70]. La présentation de Ronnie Bird par un journaliste de *Salut les Copains* qui écrit en 1965 en fournit un bon exemple. L'anglophilie de Ronnie Bird, une passion de tous les instants qui s'exprime à travers différentes pratiques extra-professionnelles[71] (coiffure, vêtements, goût musicaux, voyages, collections) assure l'authenticité de son style britannique :

> Tout en lui respire le parfum de la Grande-Bretagne : de sa coiffure rollingstonienne à ses goûts musicaux en passant par sa tenue vestimentaire. Il laisse rarement un mois s'écouler sans prendre la décision de se rendre à Londres quelques jours, d'une part pour y fréquenter les clubs de Soho, de l'autre pour y faire le tour des disquaires afin de compléter sa collection de rock'n roll[72].

Mais tous les musiciens n'offrent pas nécessairement une spécialisation musicale. Bien que Johnny Hallyday, Eddy Mitchell ou encore Dick Rivers sont associés au rock étatsunien des années 50 en raison de leur attachement affiché à ce style, leur répertoire varié épouse plus fidèlement les évolutions des modes. Leur authenticité n'en est pas pour autant mise en cause car découvreur parmi les découvreurs, ils restent pour beaucoup ceux par qui le rock est arrivé en France. Ils bénéficient donc d'un traitement spécial.

Sur l'ensemble de la décennie, la production française couvre un large éventail de styles, genres ou artistes identifiés comme britanniques, étatsuniens ou « anglo-saxons ». L'espace « anglo-saxon » sert autant aux stratégies commerciales de l'industrie musicale qui visent à exploiter les modes en même temps qu'elles les diffusent qu'aux musiciens qui s'en

---

[70] Je ne reviendrai pas sur l'américanophilie de Johnny Hallyday, traitée au deuxième chapitre, qui exprime peut-être le mieux cette confusion entre carrière professionnelle et personnalité, même si Hallyday est épisodiquement associé à d'autres cultures. Comme le remarque en 2004 Jon Henley, correspondant parisien du journal Britannique The Guardian, Johnny Hallyday « *never played being Elvis Presley or James Dean. He was Elvis Presley and James Dean.* » Cité in Looseley (David), « Fabricating Johnny : French popular music and national culture », *French Cultural Studies*, n°2, vol.16, 2005, p.197.

[71] Mais le recours exclusif à la personnalité du musicien n'est pas toujours mobilisé car ce qu'il gagne en authenticité peut être perdu en professionnalisme. Dans un article publié en 1967 dans *Rock & Folk*, Jean-Noël Coghe présente le style britannique de Ronnie Bird à travers une conception concurrente à celle présentée par *Salut les Copains*, c'est-à-dire en mettant à distance les filiations extra-musicales comme la coupe de cheveux : « *Ronnie Bird est le premier chanteur français qui ait "pigé" le "truc" anglais, non parce qu'il a été le premier à porter les cheveux longs, mais simplement parce qu'il a su, sur le plan professionnel, tirer profil des enseignements donnés par divers artistes anglais.* » Par ailleurs, on peut concevoir ces deux présentations différentes comme la manifestation d'un effet de champ. Ce sera l'un des objets du chapitre suivant mais soulignons simplement ici que *Salut les Copains* fait la part belle aux informations relatives à la vie privée des idoles. A l'inverse, nous verrons que *Rock & Folk,* puis dans son sillage le magazine *Best*, se veulent plus « sérieux » en mettant l'accent sur des informations relatives à la musique ou à des thématiques sociétales. Ainsi, les deux présentations de Ronnie Bird révèlent des différences éditoriales structurantes. Pour *Rock & Folk*, souligner l'anglicité de Ronnie Bird par sa compétence professionnelle plutôt que par son style vestimentaire est aussi une façon de souligner la compétence technique du magazine qui se distingue d'une presse qu'on qualifierait aujourd'hui de « people ». Coghe (Jean-Noël), « Ronnie Bird », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.20.

[72] Auteur non renseigné, « Sept nouveaux venus pour le printemps », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.28-42.

servent pour construire leur identité stylistique. Ce double emploi implique une tension qui menace continuellement l'authenticité des musiciens qui doivent faire la preuve de leur anglo-saxonphilie dans un contexte où divers objets artistiques britanniques et/ou étatsuniens sont à la mode en France.

4.1.2 L'authenticité de l'imitation

L'authenticité, telle qu'elle est conçue par les musiciens et les responsables de l'industrie musicale, consiste à s'approcher au plus près d'un savoir-faire « anglo-saxon ». L'imitation, la reproduction, ne sont ainsi pas considérées négativement mais valent au contraire comme garantie de qualité, ce qui explique par ailleurs que la presse musicale souligne ces emprunts en en faisant une stratégie promotionnelle[73]. Par exemple, pour un journaliste de *Salut les Copains* qui écrit en 1967, si le groupe parisien Les Boots peuvent « *rivaliser avec eux [les groupes britanniques et étatsuniens] sur le plan de la qualité », c'est parce qu' « Ils "sonnent" comme des Anglais*[74] ». Le choix des marques du matériel musical constitue un bon exemple d'une authenticité envisagée à travers la reproduction. Mes entretiens ont montré que les jeunes musiciens cherchent, quand leurs finances leur permettent, à acquérir une guitare de fabrique étatsunienne, généralement les marques les plus utilisées dans le rock étatsunien mais aussi britannique[75]. Au début des années 60, le groupe britannique à succès les Shadows a largement contribué à populariser les guitares et basses étatsuniennes Fender et les amplificateurs de guitares de la marque britannique Vox[76]. Plusieurs groupes français achètent alors le même matériel[77]. Le matériel britannique relatif à la sonorisation est également

[73] Mais nous verrons dans la deuxième partie du chapitre que la presse musicale adopte une position ambiguë quant à l'imitation des groupes français. Mobilisée comme un gage de qualité lorsqu'il s'agit d'évaluer la musique d'un groupe ou d'un chanteur, l'imitation est critiquée dans des articles plus généraux sur le rock français.

[74] Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°55, février 1967, p.88.

[75] Citons néanmoins les guitares et basses de la marque Allemande Höfner utilisées dans les années 60. C'est le cas de Keith Richard, Paul McCartney, George Harrison, John Lennon, Carl Wilson (Beach Boys), Tony Jackson (The Searchers), Eric Clapton, Jimmy Page. Mais, à l'exception de la basse popularisée par Paul McCartney, les guitares Höfner sont généralement abandonnées rapidement par les guitaristes qui leur préfèrent des marques étatsuniennes. Citons également la marque britannique Vox qui, en plus de ses amplificateurs très appréciés au début des années 60, produit également des guitares et des basses utilisées par certains musiciens, notamment par Brian Jones (Rolling Stones), Bill Wyman (Rolling Stones), Tony Hicks (The Hollies), The Echoes ou encore Paul Revere & the Raiders.

[76] Exemple type d'un malentendu causé par la circulation d'objets sans leur contexte de production : les groupes britanniques vont contribuer à populariser les amplis britanniques Vox en France mais on oublie souvent de préciser que jusqu'au début des années 60, il était interdit d'importer du matériel musical étranger au Royaume-Uni. Plusieurs guitaristes à l'instar de Keith Richard passeront par la suite aux amplis étatsuniens Fender. Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1. 1956-1964 : Le temps des pionniers*, Bègles, Le Castor Astral, 2013.

[77] On peut citer Les Chats Sauvages qui acquièrent un Vox AC30, une guitare Fender Stratocaster et une basse Fender Precision ; les Fantômes une guitare Fender Jazzmaster, une guitare Fender Stratocaster, et une basse Fender Precision ou encore Les Bourgeois de Calais une guitare Fender Stratocaster et une basse Fender Precision. Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, *op.cit*, p.109 ; Gaillac (Roland), « Un groupe

apprécié. Par exemple, le chanteur Moustique se rend au Angleterre pour acheter la sono du groupe britannique Les Small Faces[78]. Comme il vient d'en être question, l'achat de matériel britannique ou étatsunien n'est pas vécu par les musiciens comme une imitation ; son emploi est justifié par la qualité du matériel qui apparait toujours supérieure à celle du matériel français ou d'autres pays[79]. Après avoir commencé la guitare sur une Egmond néérlandaise – qu'il pensait d'ailleurs de facture française – l'ingénieur du son Georges Blumenfeld[80] acquiert une Fender Stratocaster ramenée des Etats-Unis par un client de son père, propriétaire d'une entreprise de location de voitures de luxe. Interrogé sur la différence de qualité, Blumenfeld témoigne de son indifférence pour le matériel français :

> Q : Et le son était vraiment mieux de la Fender ?
>
> R : Carrément, rien à voir.
>
> Q : On n'a jamais fait de bonnes guitares ? Moi j'ai entendu parler de Jaco…
>
> R : Jacobacci [marque française] ?
>
> Q : Ouais.
>
> R : Ouais, pas mal…[sur un ton dubitatif]
>
> Q : Ouais, mais ça a pas…
>
> R : Rien à voir avec Fender […]
>
> Q : La Française [qui est en fait une guitare néerlandaise], c'était une électrique aussi ?
>
> R : Ouais ouais. Mais même les amplis, c'était des Harvey, des trucs comme ça, c'était pas terrible. Donc tout le monde passait sur Fender ou Vox.
>
> Q : Harvey, je ne savais pas. Ah, donc on fabriquait quand même du matériel.
>
> R : Ah ouais ouais. Mais tu regardes, t'en veux pas, c'est comme les voitures françaises [rires] c'est un désastre ![81]

---

plein d'esprits : Les Fantômes », *Salut les Copains*, n°8, mars 1963, p.21 ; Chalvidant (Jean), Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, Paris, Editions Lanore, 2001, « Les bourgeois de Calais, 1962-1963 », p.26-29.

[78] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.

[79] Pourtant, concernant la sonorisation, des marques italiennes, allemandes ou même japonaises sont utilisées. Des guitares françaises servent également. Mais nous verrons à travers différents exemples que la valeur symbolique du matériel britannique et étatsunien contribue à sous-estimer, voir passer sous silence, l'usage d'autres marques.

[80] Né en 1945 à Asnières (Hauts-de-Seine), d'un père français d'origine allemande, directeur d'une entreprise louant des voitures de luxe et d'une mère d'origine grecque née en Turquie, propriétaire d'un magasin de couture à Opéra, Georges Blumenfeld a étudié la physique des sons et des images aux Arts et Métiers. Blumenfled entame sa carrière d'ingénieur du son en 1969 pour Vogue puis Europe n°1 et RTL. Blumenfeld a notamment enregistré dans les années 70, le premier album de Taï Phong (groupe de Jean-Jacques Goldman), Ma Déclaration de France Gall, J't'aime bien Lili de Philippe Chatel, le deuxième album de Renaud ou encore des chansons de Michel Berger, Françoise Hardy, Jean-Pierre Castelain, Louis Chedid, Jeanne-Marie Sens. En 1979, il co-fonde les Studios Marcadet qui enregistreront notamment le groupe britannique Yes ou l'étatsunien Stevie Wonder. En 1986, la revue britannique *Music Week* élit les Studios Marcadet meilleur studio au monde. Également musicien, Blumenfeld a chanté et joué de la guitare dans un groupe amateur dans les années 60, d'où notre discussion au sujet de ses guitares.

[81] Entretien avec Georges Blumenfeld, 23 mars 2016.

Le chanteur-guitariste Joël Daydé s'est montré moins sévère avec les guitares françaises Jacobacci mais préfère néanmoins les guitares étatsuniennes :

> Q : Et ça existait pas les guitares de marque française ? Y avait les Jaco…
>
> R : Si y avait Jacobacci mais ça, c'était encore un petit peu après. A l'époque, il y avait…c'était des sous-merdes qu'on trouvait.
>
> Q : Ah, on faisait pas de bonnes guitares ?
>
> R : Non, c'était dégueulasse. On aurait dit…voilà, ça ressemblait à ça [tape sur la table], une table en formica quoi. Qu'est-ce qu'il y avait comme guitare encore de merde [réfléchi] enfin c'était…
>
> Q : Moi je connais que les Jacobacci.
>
> R : Oui oui, Jacobacci, c'était déjà le top.
>
> Q : Et ça vallait Fender ?
>
> R : Ah non […] Jacobacci, il était super pour régler les guitares et les réparer, très bon luthier mais…
>
> Q : Pour la fabrication.
>
> R : Pour la fabrication, y a le bois, y a la colle, y a l'humidité de l'air, enfin, y a tellement de trucs qui viennent, jamais on a…y a rien d'équivalent avec Fender ou Gibson, rien[82].

Concernant le matériel relatif à la sonorisation, le sonorisateur Jacques Mondoloni parle d'un « retard français » qui l'a obligé à utiliser du matériel étranger dans l'exercice de son métier. Interrogé sur ses premières expériences professionnelles, notamment lors de concerts jazz à Juan-les-Pins aux alentours de 1965-1966, Mondoloni évoque spontanément la mauvaise qualité du matériel français :

> R : J'avais même au bout des doigts les Britanniques qui évidemment venaient avec leur révolution, révolution musicale et même technique puisque le matériel professionnel, fonctionnel, on l'a découvert grâce aux Anglais parce qu'en France, on était ultra en retard au niveau matériel technique.
>
> Q : Qu'est-ce que t'appelles en retard ?
>
> R : Ben y avait pas les belles consoles, elles sont arrivées après ; y avait pas les bons micros. Enfin vraiment, on était à la remorque tu vois […]
>
> Q : Si j'ai bien compris, dans ton livre[83], ce bon matériel, il était pas que anglais, y a aussi italien, non ?
>
> R : Oui alors y a eu une période italienne effectivement. Ça, c'est les années 60. Ca…moi j'ai démarré avec du matériel vraiment pas terrible quoi. Y avait un Italien, il est à Paris, je crois qu'il s'appelait [nom non retrouvé] qui avait…et d'ailleurs j'en parle dans mon livre parce qu'il était déjà une révolution ; enfin pas une révolution, c'était une amélioration. Y avait un matériel qui arrivait, qui tombait pas en panne, y avait des chambres d'écho flatteuses, et donc, tous les chanteurs voulaient l'avoir. Et je me

[82] Entretien avec Joël Daydé, 8 mars 2016.

[83] Mondoloni a publié un livre aux éditions Arcane 17 dans lequel il a mobilisé son expérience pour construire un récit fictif qui relate les aventures d'un sonorisateur pour « idoles » dans les années 60, et notamment dans le contexte de mai 68. Mondoloni (Jacques), *Fleur de rage ou Le Roman de mai*, Tarbes, Les éditions Arcane 17, 2016.

> rappelle, je le raconte dans le livre, j'avais été la chercher pour mon idole de l'époque. Et c'était…oui, une amélioration. Mais la révolution technique, c'est les Anglais, c'est eux qui ont amené les consoles Midas tout ça.
>
> Q : Tu peux m'expliquer plus précisément en quoi eux c'était une révolution, et nous, à la remorque ? Enfin sur des choses vraiment concrètes, techniques. C'est quoi ?
>
> R : Ben d'abord au niveau des consoles ; les consoles ressemblaient de plus en plus à des consoles de studio, c'est-à-dire avec énormément d'entrées, des corrections, des possibilités de mettre des gadgets. Enfin ça ressemblait à un tableau de bord d'un Boeing. Et puis la qualité du son était…c'était…y avait pas de comparaison possible. Et puis ils arrivaient avec des haut-parleurs, des baffles qui tranchaient avec nos saloperies là, tu vois, ils arrivaient avec des Martin ou des choses comme ça.
>
> Q : Mais pourquoi l'industrie française a pas pris le pas ?
>
> R : Ah ben si, elle a pris assez rapidement…elle a pris la relève, si. Elle a pris la relève mais elle a pris la relève en prenant quand même du matériel à l'étranger. Les consoles à la française, ça a pas…y a eu des essais mais c'était pas probant. Les consoles qui sont restées, c'est les consoles anglaises et japonaises […] on avait Toyota, Samsung et surtout Midas. C'est…on imitait les Anglais […] après, bien plus tard, on était équipé totalement de matériel anglais[84].

Au regard d'une interview accordée par l'ingénieur du son Dominique Blanc-Francard à *Rock & Folk*, le problème semble toujours d'actualité au début des années 70 :

> D'ailleurs les studios parisiens ne sont pas spécialisés, il leur faut tout assurer : tout est fait à moitié, de l'à peu près, c'est cela qui est tuant. Le second problème, d'ordre pratique, c'est la carence en France d'une documentation valable : personne ne peut être au courant en temps utile, de la sortie des nouveautés. On est au courant, mais six mois après que telle ou telle chose ait été utilisée et copieusement utilisée, aux U.S.A. puis en Angleterre. Enfin lorsque tu passes une commande, il s'écoule encore six mois. En France, personne ne veut se documenter parce que ça coute cher, et que si l'on se documente il faut acheter. Mieux vaut donc « ne pas », ça fait moins de frais ; il vaut mieux garder son petit Ampex qui tourne déjà depuis quinze ans, pourquoi le changer puisqu'il fonctionne très bien, qu'il est amorti et que l'argent rentre sans qu'il en soit dépensé. Mais un beau jour tu vas, faire un petit tour aux U.S.A., tu découvres comment sont les autres, et puis tu te dis : « Je suis vraiment à la bourre, j'ai pris quinze ans de vieux, maintenant c'est trop tard ». Il y a deux ans, les mecs qui s'équipaient en huit pistes c'était la grosse folie, alors que chez Atlantic le huit pistes tournait déjà dès 62. En France, personne n'était intéressé par le huit pistes, on ne s'est rué dessus qu'à la sortie du seize pistes, c'est dingue. D'autant plus qu'il y a déjà le 32 pistes ; bientôt il y aura le 98.000 pistes, et les gens n'y croiront toujours pas. Il n'y a pas que les bécanes qui changent, tout se perfectionne sans cesse […][85]

Ces différents exemples m'obligent à questionner la qualité physico-acoustique du matériel, afin de ne pas sur-interpréter sa valeur symbolique au détriment d'une valeur

[84] Entretien avec Jacques Mondoloni, 28 septembre 2016.

[85] Blanc-Francard exagère néanmoins la chronologie qu'il propose, ce qui contribue à accentuer à tort le retard français. Si en 1962 le 8 pistes est effectivement déjà commercialisé, peu de productions ont été réalisé avec. C'est plutôt à partir de la seconde moitié de décennie que le 8 pistes devient plus systématique avec notamment le Pet Sounds des Beach Boys et de l'album Blanc des Beatles. Ducourant (Bruno), « Vive le son ! », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.17-18.

objective. En effet, les *valuation studies*[86] ont reproché à une sociologie critique des goûts de ne pas prendre en compte la valeur des choses, c'est-à-dire de n'expliquer le goût qu'à travers des déterminations sociales externes[87]. Le son étant la matière brute d'une production musicale, la qualité du matériel ne peut pas être évacuée si facilement. Les différentes marques ne sont pas objectivement interchangeables, comme si leurs différences n'étaient que le résultat de différenciations sociales. En même temps, on sait aussi qu'il n'y a pas d'universalité du « beau son ». Pour certains punks, un « beau son » peut par exemple correspondre à un son de mauvaise qualité, selon une inversion des valeurs qui assure une distinction vis-à-vis d'un rock perçu comme *mainstream*. Il y a donc bien quelque chose qui se joue qui est externe à la chose elle-même, sans partir pour autant du postulat qu'il n'existe pas de propriétés physico-acoustiques du matériel musical. Ici, le goût pour le matériel britannique ou étatsunien nous ramène en amont de l'évaluation de la qualité que les travaux relevant des *valuation studies* mettent au centre[88]. L'établissement de la valeur précède l'évaluation, notamment lors de l'*étiquetage* national (*made in Britain*, *made in U.S.A*, *made in France*, etc.) ou artistique (utilisé par…) qui fait de l'évaluation un moment sans surprise, au contraire de la dégustation de vin analysée par Hennion. Mon entretien avec le guitariste Luis Rego montre bien que la valeur symbolique des guitares étatsuniennes, leur réputation, conduisent à l'attribution de leur qualité, d'autant plus lorsqu'elles sont rares en France. Après m'avoir expliqué que son intérêt pour les guitares Fender fut suscité par les pochettes de disques, nous échangeons sur les différences entre guitares étatsuniennes et françaises :

Q : Et y avait pas des marques françaises ? J'ai entendu parler par exemple des Jacobacci.

R : Y avait les Jacobacci, pas dans toutes les boutiques.

Q : Et c'était réputé ces guitares ?

---

[86] A titre d'exemple : Vatin (François), *Evaluer et valoriser. Une sociologie économique de la mesure*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009 ; Beckert (Jens) et Aspers (Patrick), dir., *The Worth of Goods : Valuation and Pricing in the Economy*, Princeton, Princeton University, 2011, p.319-338 ; Muniesa (Fabian), « A Flank Movement in the Understanding of Valuation », *The Sociological Review*, n°59, 2011, p.24-38.

[87] Il est vrai qu'une sociologie pragmatique du goût –et non des goûts comme le précise Antoine Hennion qui a inscrit son étude sur le vin dans la perspective des *valuation studies* –, a permis de dépasser l'impasse théorique dans laquelle la valeur des choses se trouvait enfermée, plus précisément de dépasser la dualité entre une vision naturaliste pour qui la valeur d'une chose se trouve objectivement en elle-même et une sociologie critique pour qui les choses n'ont pas de valeur en soi et sont déterminées par des facteurs sociaux externes. Hennion propose plutôt d'interroger le goût en tant que pratique à travers laquelle se réalise une interaction entre un individu et un objet. Hennion (Antoine), « Qu'est-ce qu'un bon vin ? ou comment intéresser la sociologie à la valeur des choses… », *Working Papers Series*, 15-CSI-01, 2015, p.10, 13.

[88] Antoine Hennion fait par exemple de la dégustation le point central de son analyse, c'est-à-dire du moment où le goût s'expérimente, se façonne dans une relation étroite entre le vin et le gouteur. J'espère néanmoins ne pas me mettre à dos une sociologie pragmatique dans la mesure où la démarche reste la même. Il ne s'agit pas ici, au contraire d'une sociologie critique, de dévoiler contre l'enquêté le réel sens de sa pratique. Nous verrons au contraire à travers les exemples cités, que les enquêtés eux-mêmes mettent en avant une valeur symbolique du matériel qui est autre que la valeur objective de sa qualité. Ici, la différence réside surtout dans le fait que le goût précède le moment d'évaluation.

> R : Ah, y avait des gens qui aimaient bien les Jacobacci, surtout les musiciens de jazz. Alors pour le rock, c'était pas utilisé.
>
> Q : En tout cas, vous, dès que vous avez eu un peu d'argent pour acheter une gratte, vous vous êtes pas posé la question d'acheter une française ?
>
> R : Ah non, pas du tout, le modèle était américain […] Après, une bonne guitare, de bonne marque, la deuxième que j'ai eu, c'était une Gretsch Country Gentleman. Et ça, c'était la frime pour un musicien parce qu'y en avait pas une deuxième en France. Mais je l'ai eue parce que je bossais au magasin et qu'un jour, y a un type qui voulait faire un échange, il s'est ramené avec cette guitare-là, c'était le modèle George Harrison […] Mais c'était une guitare qui n'existait pas en France. Et là, voilà, elle faisait envie à tout le monde, c'était la guitare de George Harrison, c'est simple hein [rires], introuvable[89].

Sans nier la qualité des guitares françaises Jacobacci, Luis Rego les associe au jazz, ce qui les rend impropre à la pratique du rock, leur valeur n'y ayant précisément plus de valeur. Pourtant, des rockers français ont bien utilisé cette marque française, notamment le modèle Ohio inspiré par la Fender Jaguar ou Jazzmaster et le modèle Texas inspiré par la Gibson LesPaul[90]. Mais le rock étatsunien et britannique restant la référence ultime pour les musiciens français, et donc le modèle normatif à suivre, l'utilisation des guitares Jacobacci a disparu de l'histoire du rock français pour être renvoyée à celle du jazz. De plus, les deux Jacobacci inspirées de modèles étatsuniens ne pouvaient rivaliser avec ces derniers en raison d'une conception de l'authenticité qui privilégie l'original authentique à la copie mais qui paradoxalement s'exprime au travers d'une pratique mimétique au plus proche du modèle. Ensuite, le propos de Luis Rego montre qu'il n'est pas besoin de goûter, d'évaluer la qualité d'un matériel ayant déjà fait ses preuves dans les mains d'une *star* du rock (ici George Harrison). Outre la qualité – et non en dépit de la qualité – le guitariste achète une « *griffe* », c'est-à-dire la valeur symbolique de la *star*[91], ou comme le dit Luis Rego, une « *frime* ». La guitare est affichée comme un trophée, d'autant plus prestigieux lorsqu'elle est rare. Elle fait alors partie de la panoplie du rocker, au même titre que le blouson de cuir ou les *boots*[92]. Enfin, l'exemple de la Gretsch montre que le matériel, par un jeu de référence, permet d'afficher l'univers artistique auquel le musicien est affilié. On peut alors décomposer La

[89] Entretien avec Luis Rego, 17 mai 2016.

[90] Par exemple, Johnny Hallyday, Les Chats Sauvages, Les Chaussettes Noires, Les Vautours ou encore Les Pingouins. Collectif, *Guitares Jacobacci, un atelier de lutherie à Paris, 1924-1994*, Paris, Montluçon, Somogy, Musée des musiques populaires, 2006.

[91] Pour Bourdieu, la valeur d'une œuvre ne vient ni de sa rareté ni de son unicité mais de la rareté et de l'unicité de son producteur, socialement déterminées par le poids qu'il occupe dans un champ de production. Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, « Haute couture et haute culture », p.197, « Mais qui a créé les "créateurs"? » », p.220-221. En effet, ici, la guitare équivaut à une signature de la *star* et ce n'est pas un hasard si quelques années plus tard, les fabricants de guitares proposeront des modèles « signature » associés à un guitariste reconnu (ex : la Fender Stratocaster signature Clapton) leur permettant d'effectuer une plus-value sur le prix de fabrication.

[92] Pour Bernard Camblain, l'adolescent transpose la compétence prestigieuse d'une idole dans la consommation, de telle manière qu'en achetant comme son idole, il s'attribue un peu de cette compétence. Camblain (Bernard), « La consommation », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.386.

Gretsch en une chaîne sémiologique composée d'un signifiant (la guitare) et d'un signifié qui dit le style Beatles. Ces différentes analyses, loin de vouloir contester l'idée d'une qualité objective du matériel, montrent des facteurs qui en amont mettent en condition le musicien pour l'apprécier à sa juste valeur. Le moment de l'évaluation ne peut être saisi si on ne comprend pas la recherche préalable d'authenticité, c'est-à-dire le besoin d'être au plus près du modèle, qui motive le musicien dans ses achats. Dans mon entretien avec le chanteur Moustique, la relativité de la qualité est d'autant plus criante que, s'il a désiré obtenir la même guitare qu'Eddie Cochran – l'une de ses idoles préférées – il reconnait ne pas être intéressé dans l'absolu par les guitares :

> Je m'en foutais moi des guitares, ce que je voulais, c'était donner du rock et essayer de jouer de la guitare sans…je m'accompagnais bien. Puis après, quand j'ai fait la guitare d'or, j'ai signé chez Barclay à une condition, qu'il m'achète une guitare, la même qu'Eddie Cochran, la Gretsch [me montre une photo de sa guitare, accrochée sur le mur de son salon] et après, il me l'a retenue sur mes royalties[93].

On peut citer pour dernier exemple Michel Polnareff qui se rend en Angleterre en 1966 pour acheter 5 amplis britanniques Marshall – la marque succède à la mode des Vox. Philippe Adler (*Rock & Folk*) qui mène l'interview lui demande alors s'il s'agit du même modèle que celui des Who[94]. On voit bien l'importance de la filiation, ne serait-ce que matérielle, à une *star* britannique ou étatsunienne. La pratique mimétique relevée dans le choix du matériel a donc pour fonction de jouir d'un profit symbolique en s'appropriant la valeur symbolique d'un objet.

Les enregistrements discographiques sont également l'occasion de reproduire des procédés étatsuniens ou britanniques. Pour leur premier disque enregistré en 1961, les Chats Sauvages demandent de l'écho à l'ingénieur du son pour obtenir « *un son anglais comme celui des "Shadows"*[95] ». Les arrangements mis à la mode par les productions britanniques ou étatsuniennes sont généralement repris dans les productions françaises[96]. C'est par exemple le cas de la pédale fuzz (distorsion du son) popularisée par les Rolling Stones dans Satisfaction[97] ou l'utilisation de sitar popularisée par les Beatles dans Norwegian Wood (This Bird Has

[93] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.
[94] Adler (Philippe), « Polnareff : un sacré cœur », *Rock & Folk,* n°1, novembre 1966, p.40-41.
[95] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, *op.cit*, p.90.
[96] Notons que je ne renvoie pas seulement aux adaptations mais aussi aux chansons originales françaises. Par ailleurs, nous verrons plus loin qu'une bonne partie de la production française est réalisée dans des studios britanniques ou étatsuniens –plus souvent britanniques qu'étatsuniens –et/ou avec la collaboration d'arrangeurs britanniques ou étatsuniens –plus souvent britanniques qu'étatsuniens.
[97] A titre d'exemple : Eric Charden, Amour Limite Zéro, Decca, 1965 ; Stella, Cauchemar Auto Protestateur, RCA Victor, 1966 ; Antoine et les Problèmes, Je Dis Ce Que Je Pense Et Je Vis Comme Je Veux, Vogue, 1966. Serge Gainsbourg, Qui est « in », qui est « Out », Philips, 1966.

Flown)[98]. Dans son article publié en 1966 dans *Salut les Copains*, Johnny Hallyday précise que ses nouveaux morceaux ont été arrangés par plusieurs Britanniques dont Richard Hill qui a été particulièrement recruté pour obtenir un son élisabéthain, à la mode dans la pop britannique du moment : « *Ce dernier, notamment est un spécialiste des cuivres, auxquels il sait faire rendre cette sonorité si particulière à la musique élisabéthaine. Vous verrez à quel point ce son, inventé voici quatre siècles, "colle" avec la chanson d'aujourd'hui !*[99] » Les instruments à cordes « *à la mode depuis la parution du "Revolver" [des Beatles]* » sont également utilisés dans les arrangements français, comme le remarque Philippe Adler (*Rock & Folk*) à l'occasion de la sortie en 1967 de la chanson Dam Di Dam d'Hugues Aufray[100].

4.1.3 L'authenticité par les collaborations

Puisque l'imitation (« faire comme ») est pensée comme un gage d'authenticité, il va sans dire que les collaborations directes avec des Britanniques ou Étatsuniens surajoutent à l'authenticité, le « faire avec » permettant de s'approcher beaucoup plus du modèle que le « faire comme ». La présentation de ces collaborations par les musiciens, les professionnels du disque ou la presse musicale a un double effet : elle consacre la qualité des disques et la compétence des professionnels britanniques et étatsuniens, ce qui permet par la suite de consacrer la qualité des productions françaises qui s'en inspirent[101]. Il faut d'abord mentionner les disques français enregistrés – en partie ou entièrement – à l'étranger, le plus souvent en Angleterre mais quelques fois aux Etats-Unis (voir le tableau 6). On notera d'ailleurs que certains lieux d'enregistrement sont choisis pour titre de disques, ce qui montre bien la volonté d'afficher la collaboration et d'utiliser la langue anglaise pour renforcer l'authenticité fournie par le lieu (*Eddy in London*, *Olivier in London*, *Sylvie in Nashville*).

[98] A titre d'exemple : Dick Rivers, Via Lucifer, Pathé-Marconi, 1966 ; Sullivan, *Le Pays des Merveilles*, Vogue, 1967.
[99] Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°52, novembre 1966, p.41.
[100] Adler (Philippe), « Hugues Aufray », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.61.
[101] On retrouve ici le schéma bourdieusien du transfert du capital symbolique du créateur consacré au consécrateur –ou l'inverse si le consécrateur a un capital symbolique plus important. C'est par exemple ce qui se joue dans la préface d'un livre, le préfacier récupérant le capital symbolique de l'auteur –ou l'inverse si… Pour mon sujet, à la différence du schéma bourdieusien, le profit symbolique n'est pas obtenu par le consécrateur mais par le musicien français, la presse musicale jouant plutôt le rôle d'opérateur du transfert. Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, [1992], p.280-281 ; Bourdieu (Pierre), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, décembre 2002, p.5-6.

Tableau 6 : Quelques albums enregistrés en partie ou entièrement aux Etats-Unis ou à Londres

Musiciens	Album	Lieu	Sortie
Johnny Hallyday	*Viens danser le twist*	Londres	1961
	Salut les Copains	Londres	1961
	Sings America's Rockin' Hits	Nashville	1962
	Les Bras en croix	Londres	1963
	Johnny chante Hallyday	Londres	1965
	Johnny 67	New-York, Londres	1967
Eddy Mitchell	*Eddy in London*	Londres	1963
	De Londres à Memphis	Londres, Alabama	1967
Françoise Hardy	*Mon amie la rose*	Londres	1964
	L'amitié	Londres	1965
	Françoise Hardy Sings in English	Londres	1966
	La Maison où j'ai grandi	Londres	1966
	Ma jeunesse fout le camp…	Londres	1967
Sylvie Vartan	*Sylvie à Nashville*	Nashville	1964
Olivier Despax	*Olivier in London*	Londres	1966
Michel Polnareff	*Love Me, Please Love Me*	Londres	1966
Serge Gainsbourg	*Initials B.B.*	Londres	1968

Les voyages professionnels des musiciens français sont alors motivés par la recherche d'un savoir-faire britannique. Revenant dans son autobiographie sur ses fréquents déplacements à Londres, Dick Rivers les justifie par la compétence des musiciens de studio : « *J'ai toujours joué la carte de la qualité, et là-bas on s'y connaissait en rock ! […] J'aimais ce travail de studio. Les musiciens étaient extraordinaires […]*[102] » Dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1968, Éric Charden insiste plutôt sur la compétence des ingénieurs du son britanniques :

> Ce métier devient de plus en plus un métier de professionnels. On ne peut plus se permettre d'être un amateur. Par exemple : un véritable preneur de son, j'en ai vu un à Londres, dans les studios de Lonsdoan, il s'appelle Adrian Terry. C'est le preneur de son qui a fait "Lucy in the sky", "Lovely Rita", "A day in the life" pour les Beatles. Eh bien, voilà un garçon qui ne peut pas faire la prise de son s'il n'a pas le score sous les yeux […] c'est la partition du chef d'orchestre. S'il n'a pas ça sur sa console, il est incapable de faire la prise de son ! Il faut qu'il lise la musique en même temps ! D'ailleurs, il la connaît aussi bien que le chef…il allie donc la technique et l'artistique…en un mot c'est un professionnel ![103]

En 1963 dans *Salut les Copains*, Eddy Mitchell évoque plus largement la compétence des professionnels du disque :

> Eh bien, je suis parti pour Londres. Puisqu'il m'était impossible d'enregistrer ce disque en compagnie de mes amis "Chaussettes Noires", j'ai eu envie de faire participer à ma séance des musiciens anglais : et je dois dire que j'en ai été, ensuite, plus content encore que je ne l'aurais supposé. Tout, chez les Anglais, m'a semblé extraordinaire :

[102] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, *op.cit*, p.187-190.
[103] Hebey (Jean-Bernard), « La machine Charden », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.30.

> l'intelligence et l'imagination des arrangeurs, la perfection des méthodes de prise de son, la modestie et l'efficacité des techniciens…[104]

Pour Michel Polnareff, interviewé par le même magazine en 1966, l'enregistrement à Londres n'est pas une option mais une condition : « *[…] à moins que l'on me donne, comme je l'exigeais, les meilleurs musiciens anglais réunis pour une séance exceptionnelle dans l'un des studios préférés de Donovan*[105]. » Mais les déplacements au Royaume-Uni ne sont pas seulement motivés rationnellement, au sens où les musiciens y profitent d'une compétence spécifique. C'est également la recherche d'authenticité – c'est-à-dire de respect du modèle – qui les pousse à traverser la Manche. Par exemple, pour les Sunlights, interviewés en 1966 par *Salut les Copains*, l'enregistrement à Londres s'accorde avec l'esprit d'une de leur chanson dans « le style beatles », et leur permet ainsi de se « mettre dans le bain[106] ». De même que pour les titres d'album qui mentionnent le lieu d'enregistrement, le fait que ces différents exemples soit tirés de *Salut les Copains* témoigne d'une volonté d'afficher publiquement la collaboration. En revanche, la motivation des musiciens ne peut être réduite à une stratégie promotionnelle puisque leur goût pour la musique britannique – voir pour certains d'entre-deux leur anglophilie – précède leur carrière. Il s'agit plutôt de comprendre qu'au moment où une culture anglicisée est à la mode, l'industrie du disque et la presse musicale exploitent l'admiration des musiciens français pour leurs homologues britanniques. Lorsque j'interroge Dominique Lamblin, directeur artistique de Ronnie Bird dans les années 60, sur les motivations des musiciens français qui enregistrent à Londres, il évoque différentes raisons qui permettent de relever les stratégies promotionnelles sans négliger la compétence que les Français reconnaissent aux professionnels britanniques :

> Pour les musiciens. C'est plus les musiciens que les studios. C'est les musiciens et la prise de son, c'est ça. Parce que vous savez, le matériel des studios, c'est le même à peu près partout. C'est les mêmes consoles à peu de choses près, c'est les mêmes écoutes. Enfin bon, c'est très similaire. Là je voyais, après la mort de George Martin[107], sur Facebook, y avait un truc qui circulait en disant : « Il a fait plus avec 4 pistes que des générations entières avec Pro Tools. » Et c'est vrai ; il y a les musiciens et puis les producteurs [au sens anglais du terme, c'est-à-dire directeur artistique], enfin les mecs qui sont derrière la console […] puis y a aussi un coté mode ; je veux dire, puisque le vent souffle de Londres…la preuve, le seul disque de Mitchell que j'ai acheté, c'est celui qu'il

[104] Abitan (Guy), « Heureusement, il y a Eddy », *Salut les Copains*, n°17, décembre 1963, p.62-66 + p.84 + p.122.
[105] Frimbois (Jean-Pierre), « Un pur beatnik nommé Polnareff », *Salut les Copains*, n°48, juillet 1966, p.42.
[106] L'expression est également employée par le chanteur guitariste Joël Daydé lorsqu'il me raconte les vacances qu'il a passé à Londres à la fin des années 60. Si, a contrario des Sunlights, son déplacement n'est pas motivé par des raisons professionnelles, son récit témoigne aussi de la volonté d'approcher la réalité du terrain : « *Je suis parti parce que je voulais me baigner là-bas, je voulais sentir le truc […] me mettre dans le bain complètement. Moi je voulais vivre à Londres d'ailleurs.* » Vincent (Éric), « Brillants comme les Sunlights », *Salut les Copains*, n°52, novembre 1966, p.119 ; Entretien avec Joël Daydé, 8 mars 2016.
[107] Directeur artistique et arrangeur des Beatles.

> a enregistré à Londres. Je me suis fait avoir parce qu'en fait, il est peut-être un peu mieux, mais c'est toujours que des reprises : Johnny B. Goode, Let It Rock et compagnie, hein[108].

Le fil de sa réponde est intéressant. La compétence reconnue des professionnels britanniques ne l'empêche pas de voir dans ces déplacements Outre-Manche une stratégie commerciale qui a suscité son achat. Mais inversement, la connaissance de cette stratégie n'enlève en rien la valeur qu'il reconnait à George Martin. De plus, bien qu'ayant l'impression de s'être « fait avoir » par le disque de Mitchell, Lamblin reconnait malgré tout une (très relative) supériorité de cet album sur les autres disques enregistrés en France. On peut donc dire que l'industrie du disque réalise sur les productions françaises enregistrées au Royaume-Uni une « plus-value » qui n'est possible qu'à partir du moment où des acteurs musicaux et des consommateurs reconnaissent – voir même, font reconnaître – une compétence supérieure des professionnels britanniques. Il est alors important de ne pas tomber dans les écueils de l'École de Francfort sur la culture de masse qui opposeraient le calcul cynique de l'industrie et des consommateurs aliénés, ou de façon plus subtile, qui dévoilent les stratégies commerciales sans prendre en compte la participation du consommateur à la valeur ajoutée du produit qu'il consomme.

Des Britanniques ou Étatsuniens participent également aux productions françaises en France. Ils peuvent être recrutés dans leur pays ou résident déjà en France. Ces musiciens émigrés rejoignent précisément la France car, s'ils n'ont pas ou peu de poids dans l'espace musical de leur pays, ils ont de par leur nationalité une valeur symbolique sur le marché musical français, ce qui peut engendrer des rivalités avec les musiciens locaux[109]. Il faut mentionner la participation récurrente de deux musiciens britanniques que les chanteurs français se disputent : le batteur Tommy Brown et le guitariste Micky Jones. Produits au début des années 60 au Royaume-Uni, au sein du groupe Nero and the Gladiators, ils sont découverts puis recrutés par Dick Rivers. Ils s'installent alors en France. Comme le note Philippe Paringaux qui leur consacre un article dans *Rock & Folk* en 1968, les deux Britanniques prennent peu de risque dans la mesure où en 1964, « *tout chanteur français qui se respecte se doit d'avoir un ou deux "authentiques" musiciens anglais dans son*

[108] Entretien avec Dominique Lamblin, 16 mars 2016.

[109] Par exemple, à la fin des années 60, le chanteur-guitariste Joël Daydé est congédié par le groupe Zoo dont il fait partie, notamment parce que les membres du groupe préféraient recruter un chanteur britannique qu'ils ont trouvé en la personne de Ian Bellamy. Mais jusque les années 70, la question d'une défense corporatiste des musiciens français ne se pose pas ouvertement dans les médias. Néanmoins, lorsque les Britanniques Mick Jones et Tommy Brown sont interrogés sur leurs débuts en France par *Rock & Folk* en 1968, ils évoquent l'hostilité de certains musiciens français vis-à-vis du recrutement de musiciens britanniques : « *Pas mal de musiciens français ont vu d'un assez mauvais œil l'invasion des Anglais sur leurs plates-bandes. Surtout que beaucoup de nos compatriotes sont arrivés avec leur guitare sous le bras en disant : "Je suis Anglais, donc meilleur, engagez-moi". Et ils étaient engagés.* » Entretien avec Joël Daydé, 8 mars 2016 ; Paringaux (Philippe), « Deux Anglais à Paris », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.4.

orchestre[110] ». Par la suite, ils deviennent les musiciens de studio ou de scène de Sylvie Vartan, Johnny Hallyday ou encore Françoise Hardy. Ils composent également pour Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Noël Deschamps ou Henri Salvador et arrangent l'E.P *Le Pivert* de Ronnie Bird, sorti en 1968, qu'ils ont par ailleurs composé[111]. À partir de la seconde moitié des années 60, Micky Jones et Tommy Brown sont produits en tant qu'auteur-compositeur-interprète. Ils assurent d'ailleurs la première partie des spectacles de Johnny Hallyday en 1967 puis reviennent sur scène accompagner ce dernier[112]. En 1968, toujours arrangé par Jones et Brown, Hallyday sort un EP ; parmi les 4 chansons, Jacques Barsamian (Rock & Folk) en retient particulièrement une, A Tout Casser, en raison de la présence du guitariste des Jimmy Page : « *C'est de loin la meilleure chanson de nouvel EP : La présence de Jimmy Page, soliste des Yardbirds, encadré de Micky Jones et Tommy Brown dans les arrangements y est pour quelque chose*[113]. » Hallyday est particulièrement friand des collaborations avec des Etatsuniens ou Britanniques. En voyage à New York en 1963, il déniche dans un bar de Greenwich Village deux musiciens, le guitariste Joey Gréco et le bassiste Ralph Dipettro, qui rentrent en France avec lui. En 1964, son groupe Joey and the Showmen est alors composé de 2 États-uniens, 1 Britannique (Bobbie Clarke[114]), 1 Suisse et 3 français. Cette même année, le groupe sort sous son propre nom un E.P ; au verso de la pochette, Johnny et Lee Hallyday racontent la rencontre avec les deux musiciens étatsuniens, ce qui contribue à mettre l'accent sur eux au détriment des autres musiciens du groupe qui ne sont pas présentés[115]. Le groupe se sépare lorsque Hallyday part pour le service militaire. Le nouveau groupe avec lequel il se produit en 1965 comporte 4 Britanniques qu'il a recrutés via une annonce publiée dans l'hebdomadaire musical britannique *Melody Maker*[116]. En 1966, il renouvelle encore son orchestre. Accompagné de son ami chanteur Long Chris, Micky Jones – ce dernier et Tommy Brown font partie de la nouvelle formation – et de Les Reed, l'arrangeur du chanteur

[110] Paringaux (Philippe), « Deux Anglais à Paris », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.4.
[111] Pour Johnny Hallyday : Toujours Plus Loin (1964), Tu Ne Me Verras Pas Pleurer (1965), N'Y Crois Pas (1966), Petite Fille (1967). Pour Sylvie Vartan : La Vie Sans Toi (1964), Ce Jour-là (1965), Cette Lettre-Là (1965), J'ai Fait Un Vœu (1965), It's Not A Game (1965), Gonna Cry (1965). Pour Noël Deschamps : Je Suis Un Sale Menteur (1966). Pour Henri Salvador : 007 (1964).
[112] Cette biographie a été réalisée à partir des sources : Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, *op.cit*, p.153 ; Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°42, janvier 1966, p.85 ; Mouly (Raymond), « Donnons à Noël la clé Deschamps », *Salut les Copains*, n°43, février 1966, p.90 ; Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°55, art.cit, p.41 ; Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°60, juillet 1967, p.91 ; Auteur non renseigné, « Les chansons chouchous du mois », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.19-26.
[113] Barsamian (Jacques), « Johnny Hallyday », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.65.
[114] Bobbie Clarke a fait partie des Playboys, le groupe britannique qui accompagnait Vince Taylor à ses débuts en Angleterre puis en France lorsque ce dernier y entame une carrière.
[115] Joey and the Showmen, *Memphis*, Philips, 1964.
[116] Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°38, septembre 1965, p.26-29.

britannique Tom Jones, il part à Londres pour chercher un guitariste britannique[117]. Pour son album *La Génération Perdue* qui sort cette même année, Hallyday a engagé trois arrangeurs britanniques dont Richard Hill et Reg Guest[118]. Hallyday engage également des chorégraphes et danseurs étatsuniens[119], notamment David Winters connu pour son travail sur West Side Story[120]. Il recrute enfin pour l'un de ses spectacles « d'authentiques danseuses anglaises en mini-jupes, championnes de jerk[121] ». L'exemple montre bien que si les collaborations avec des professionnels étrangers sont motivées et justifiées par un savoir-faire apprécié des chanteurs français, cette compétence spécifique est intrinsèquement liée à la nationalité, ce qui revient à l'essentialiser. Le jerk étant perçu comme une danse britannique – bien que nous ayons vu qu'elle est d'origine étatsunienne – seul des danseurs britanniques peuvent en proposer une performance « authentique ».

La réputation française d'un rock « anglo-saxon » authentique est façonnée par une multitude hétérogène d'acteurs. Sans pouvoir tabler sur une anglo-saxonphilie générale de la jeunesse française, des objets culturels britanniques et étatsuniens – dont le rock – bénéficient d'une valorisation liée à leur origine nationale et qu'on peut analyser comme un effet de mode. L'industrie musicale investit alors les modes de l'anglicité et de l'américanité de façon à opérer une plus-value sur les productions françaises qui s'en inspirent. Mais le rapport que les musiciens français entretiennent avec les productions britanniques et étatsuniennes ne peut se réduire à un calcul cynique visant à effectuer des profits économiques ou symboliques. Passionnés avant leur entrée en profession – généralement, la passion motive la carrière –, le rock « anglo-saxon » constitue déjà pour eux des modèles normatifs qu'il faut suivre, respecter, pour jouer un rock authentique. Ils se conforment alors à des modèles éparses, construits un peu sur le tas, en même temps qu'ils prennent leur distance avec eux ; en effet, quand ces derniers deviennent une mode, ils affichent l'authenticité et la précocité de leur passion, stratégie de distinction que l'industrie musicale peut également exploiter pour augmenter un peu plus la valeur symbolique des productions françaises qui tirent leur authenticité de l'authenticité de leurs emprunts à une musique authentique. Ainsi, la fabrication de l'authenticité du rock « anglo-saxon » se réalise à travers un mouvement cyclique qui ne permet pas de savoir qui de l'offre et de la demande la produit. Si l'industrie

[117] Auteur non renseigné, « Allons à Londres », *Salut les Copains*, n°51, octobre 1966, p.48-51.
[118] Richard Hill a déjà été évoqué au chapitre précédent, notamment parce que la sonorité de ses arrangements pour cuivre est qualifiée par Johnny Hallyday d' « *élisabéthaine* ». Reg Guest a également arrangé la chanson Quelque Chose Tient Mon Cœur, d'Herbert Léonard, sortie en 1968. Chatenier (Pierre), « Herbert Léonard », *Rock & Folk*, n°17, avril 1968, p.62.
[119] C'est aussi le cas de Claude François qui recrute deux danseuses étatsuniennes pour sa tournée de 1967. Auteur non renseigné, « Veux-tu danser Cloclo ? », *Salut les Copains*, n°55, février 1967, p.76-79.
[120] Mouly (Raymond), « En route avec Johnny », *Salut les Copains*, art.cit ; Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°38, art.cit.
[121] Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°52, art.cit.

musicale investit les modes de l'anglicité et de l'américanité pour répondre à une demande du marché, on peut également dire que les musiciens français ont participé à susciter cette demande par leur statut de découvreur, de passeur, de faiseur de mode. Enfin, les journalistes de la presse musicale participent aussi à la réputation du rock « anglo-saxon » en relayant constamment des informations d'Outre-Manche et d'Outre-Atlantique mais surtout en utilisant les productions britanniques et étatsuniennes comme étalons de référence pour juger de la qualité des productions françaises, c'est-à-dire de leur degré d'authenticité.

Si le public rock est dans ce schéma acteur de la réputation française du rock « anglo-saxon », il n'en est pas pour autant complice ou nécessairement réceptif du/au procédé qui vise à authentifier le rock français par la médiation de l'authenticité du rock « anglo-saxon ». Au contraire, nous allons voir que les musiciens qui cherchent à s'attribuer la griffe « anglo-saxonne » – par la pratique mimétique ou la collaboration avec des Britanniques et Etatsuniens –, encouragés par les responsables de l'industrie musicale, sont accusés d'inauthenticité par une partie du public, précisément parce que la griffe qu'ils s'attribuent n'est pas perçue comme la leur[122].

Dévaluation des productions françaises. Effets pervers des emprunts

Il existe un paradoxe entre les motivations et stratégies déployés par les musiciens français – et derrière eux, les responsables de l'industrie du disque – et leurs effets. Une partie du public dévalue le rock français en réaction aux procédés qui ont été pourtant retenus par ses acteurs pour faire reconnaître sa valeur, sa qualité, son authenticité. Cette partie se propose alors d'étudier les « effets pervers » des emprunts au rock britannique et étatsunien, dans le sens que Raymond Boudon donne à la notion en citant Karl Popper, c'est-à-dire comme « *les répercussions sociales non intentionnelles des actions humaines intentionnelles*[123] ». On pourrait même parler ici d'effets énantiodromiques dans la mesure où les actions provoquent plus que des conséquences non intentionnelles : des conséquences contraires aux motivations qui ont présidé à ces actions. Cette situation énantiodromique qui oppose symétriquement un but recherché à sa fin découle d'un malentendu autour de l'authenticité. L'authenticité recherchée par les musiciens et l'industrie du disque renvoie au respect des modèles « anglo-

[122] Lorsque Bourdieu évoque dans « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées » les « usages très instrumentalistes » des auteurs étrangers, il ne précise pas que le transfert du capital symbolique d'un auteur à celui qui l'importe ne peut s'effectuer qu'avec la complicité ou l'accord d'un tiers sans lequel le profit d'appropriation en reste au stade de la tentative. Bourdieu (Pierre), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », art.cit.

[123] Cité in Boudon (Raymond), *Effets pervers et ordre social*, Paris, PUF, 1977, p.5.

saxons » quand l'authenticité attendue par une partie du public renvoie à l'originalité. Autrement dit, nous allons voir que l'authenticité des uns devient pour les autres de l'inauthenticité qui justifie – pour une partie du public mais paradoxalement pour les musiciens eux-mêmes[124] – le rejet d'une francité du rock français[125].

4.2.1 Les critiques de la copie. Adaptations *versus* originalité

Les emprunts constants et affichés au rock britannique et étatsunien provoquent des discours comparatifs France/Royaume-Uni et/ou Etats-Unis qui desservent le plus souvent le rock français. Dans la presse musicale, des lecteurs s'opposent sur la valeur du rock français, évalué comparativement au rock « anglo-saxon », à l'instar d'une discussion organisée entre des lecteurs par Frank Ténot (*Salut les Copains*) en 1965 qui pose l'alternative « *Rock français ou rock anglo-saxon ?*[126] ». Au sein des discours comparatifs qui visent à hiérarchiser les rocks nationaux, la passion de certains lecteurs pour le rock britannique et/ou étatsunien peut entraîner une dévaluation plus ou moins importante du rock français. C'est au sein des nombreux débats où s'expriment différentes hiérarchies[127] qu'émerge de façon spectaculaire la question des adaptions, construite en problème par une partie des lecteurs[128]. En effet, pour un

[124] Ainsi, l'ambiguïté de l'authenticité n'opposent pas uniquement les musiciens d'un côté et le public de l'autre, elle se niche également dans le paradoxe entre les actions des musiciens et leurs représentations exprimées dans les discours.

[125] Je passerai volontairement sous silence la mise en avant d'une francité par les journalistes de la presse musicale ou généraliste ainsi que la mobilisation par des musiciens d'emblèmes ou stéréotypes français. Dans la mesure où cette francité ostentatoire ne concerne pas des artistes de rock reconnu comme tel à ce moment-là, je l'étudierai plutôt au chapitre suivant pour mettre en parallèle la francité des yéyés et l' « anglo-saxonnité » du rock.

[126] Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, n°30, janvier 1965, p.44-45 + p.108-110.

[127] 4 types de hiérarchies opérées par les lecteurs peuvent être présentés, ce qui correspond du reste à mes entretiens. Dans un premiers cas de figure, le rock « anglo-saxon » apparait supérieur au rock français mais cette valorisation du rock « anglo-saxon » n'est pas nécessairement corrélée à une dépréciation du rock français, les deux rocks pouvant être reçus positivement à des degrés différents de préférence. Dans un deuxième cas de figure, le rock français est préféré au rock « anglo-saxon » mais ici, contrairement au cas précédent, mes archives semblent indiquer que la valorisation du rock français entraîne nécessairement une dépréciation du rock « anglo-saxon ». Dans un troisième cas de figure, certains lecteurs refusent d'établir une hiérarchie *à priori*, même s'ils indiquent une préférence pour certains grands noms du rock « anglo-saxon ». Enfin, les pionnistes évoqués au chapitre précédent n'opposent pas le rock « anglo-saxon » au rock français mais le rock étatsunien au rock français et britannique, préférant le premier au détriment des seconds. Il va de soi que ces hiérarchies constituent des idéal-types ; en moyenne, les discours regorgent de nuances, même pour bon nombres de lecteurs qui dévalorisent le rock français en faveur du rock « anglo-saxon » mais qui mentionnent des exceptions qu'il faut prendre en compte. Je laisserai pour le chapitre suivant une étude plus fine des débats dont l'enjeu est la lutte pour l'imposition d'une hiérarchie légitime des rocks nationaux, qui dépasse ici le cadre d'une réflexion sur les effets pervers des emprunts et de la passion pour le rock britannique et/ou étatsunien.

[128] Pour Kirk Anderson, il ne s'agit que d'une opinion minoritaire dans la mesure où les adaptations se vendent bien. On aurait apprécié une note méthodologique précisant un peu plus cette quantification et la période à laquelle elle renvoie. Si Anderson s'appuie sur les ventes de disques de 1960 à 1970 auxquelles il consacre son article, l'idée ne vaut que pour la période 1960-1963 puisqu'après, les ventes d'adaptations chutent. De plus, l'effet de causalité que l'argumentation implique –des ventes d'adaptations aux discours produits sur elles –pose un problème que je présenterai à la note suivante. Pour ma part, je n'ai pas effectué une comptabilité

certain public dont je ne pense pas qu'on puisse le mesurer quantitativement[129], les adaptions constituent un obstacle à une francité du rock français qui est alors envisagé comme une « copie » du modèle « anglo-saxon »[130].

Avant que l' « invasion britannique » n' « envahisse », si ce n'est les *hit-parades* français, du moins les colonnes de la presse musicale, les critiques de la copie s'expriment ici et là dans des courriers des lecteurs[131]. Mais, outre qu'elles sont plutôt rares, n'oublions pas qu'elles peuvent être écrites par des pionnistes dont la définition du rock ne laisse aucune possibilité à une originalité du rock français ou britannique[132]. L' « invasion britannique » et l' « anglicité » du « rock anglais » changent la donne ; quantité de lecteurs s'interrogent désormais sur l'identité du rock français, comme l'illustrent ces deux courriers publiés respectivement dans *Disco Revue* en novembre 1964 et dans *Salut les Copains* en février 1965 :

> Mais, cet engouement très mérité pour le rock anglais ou américain amène une grave question à laquelle j'aimerais beaucoup que tu répondes : que penser de toutes les adaptations françaises qui sont faites actuellement ? Pour ma part, je suis écœuré ! Quand

---

systématique des « pour ou contre » du courrier de *Salut les Copains*, mais il me semble qu'à partir de 1964-1965, ils sont répartis équitablement, ce qui correspond du reste à la sélection des courriers depuis la presse jazz des années 50 qui présentait déjà des avis contraires au sein d'un même numéro. Enfin, nous verrons au chapitre suivant que si la proportion quantitative du public qui conteste l'authenticité du rock français –et donc sa francité –n'est pas mesurable, sa proportion qualitative est en revanche plus appréciable. Au-delà du nombre, la critique du rock français s'inscrit dans un discours distinctif qui délégitime la parole et les goûts d'amateurs qui ne seraient que superficiels, et valorise l'expertise du fan-érudit. Ainsi, le manque d'authenticité du rock français, qu'il renvoie à un avis minoritaire ou majoritaire, va s'imposer comme un discours dominant d'acteurs qui s'imposent comme des *lectores* légitimes. Notons également que sur les 20 entretiens, 13 enquêtés ont fait le lien entre les adaptations et le manque d'originalité du rock français des années 60, mobilisant le champ lexical de la copie ou de l'imitation. Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », art.cit.

[129] On pourrait mobiliser l'article de Kirk Anderson sur le *hit-parade* français de 1960 à 1970. Le pic de vente des adaptations est atteint en 1963, lorsque ces dernières occupent alors la moitié du *hit-parade*. Mais en moyenne, sur l'ensemble de la décennie, un peu moins de 30% des meilleures ventes sont des adaptations. S'il est évident que la vente d'adaptations chute après 1963 (environ 15% en 1970), il faudrait connaître la part totale des adaptations au sein de la production annuelle pour savoir si elles se vendent mieux ou moins bien. En effet, on peut supposer théoriquement que les adaptations occupent seulement 10 % du *hit-parade* français mais qu'elles y soient toutes présentes. La chute des ventes pourrait ainsi correspondre à une baisse de la production. Ensuite, Anderson ne prend pas en compte la position des chansons dans le *hit-parade* qui est pourtant une variable intéressante. Toujours théoriquement, les adaptations peuvent n'occuper que 10% du *hit-parade* mais occuper les 10 meilleures ventes du Top 100. Enfin, le lien de causalité entre la vente d'adaptations et les discours produits sur elles pose problème, notamment parce qu'il est difficile de convertir un achat en représentation. Comme je l'ai évoqué au chapitre précédent, le goût de Frank Lipsik pour les premiers rockers britanniques ne l'empêche pas de considérer ces derniers comme des plagiaires du rock étatsunien. De même, un consommateur peut acheter une adaptation tout en reconnaissant son manque d'originalité

[130] Nous verrons plus loin que les défenseurs des productions françaises n'opposent pas une originalité du rock français à ceux qui la refusent mais mobilisent plutôt des arguments d'un autre ordre.

[131] A titre d'exemple : Auteur non renseigné, « Tous les disques rock », *Disco Revue*, n°3, 26 octobre 1961 ; « Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°4, novembre 1962, p.69 ; « Les voix de l'Amérique », *Salut les Copains*, n°6, janvier 1963, p.65, (Rubrique : « Cher Daniel… ») ; « Des novateurs », *Salut les Copains*, n°10, mai 1963, p.11, (Rubrique : « Cher Daniel… »).

[132] Dans la mesure où la définition du rock repose exclusivement sur le répertoire des pionniers étatsuniens et ainsi, qu'un « rock de France » et qu'un « rock du Royaume-Uni » ne sont possibles qu'avec la reprise de ce répertoire, toute chansons originales ne relevant alors plus du rock. A ce sujet, voir le chapitre précédent.

> je vois de quelle manière ont été saccagées des chansons formidables comme "Not Fade Away", "Carol", "The House Of The Rising Sun", "You're No Good" etc…lorsqu'elles ont été adaptées, je suis sincèrement révolté. Si, en France, on est incapable de créer de bons rocks, qu'on s'abstienne au moins de saccager ceux qui nous viennent de l'étranger ![133]
>
> Je suis fou de joie en constatant qu'un chanteur comme Monty compose lui-même de formidables rocks français. C'est lui qui est sur la bonne voie. C'est le seul moyen de créer une musique populaire originale. Les Anglais ont bien réussi, eux. Pourquoi pas nous ? Il ne reste plus aux compositeurs et aux musiciens français qu'à prendre conscience de leur originalité, et à foncer la tête baissée[134].

Le succès international du rock britannique produit deux effets liés mais distincts, que les lecteurs tendent à présenter indistinctement. D'abord, au-delà des reprises et adaptations[135], la reconnaissance internationale d'une « anglicité » du rock britannique conduit des lecteurs à s'interroger sur l'identité et l'originalité du rock français, l' « anglicité » appelant un questionnement de la « francité ». Ensuite, le succès international de chansons écrites par les groupes britanniques qui les interprètent oriente cette interrogation vers les adaptations françaises, c'est-à-dire vers l'absence (supposée) de chansons originales. Citons quelques exemples représentatifs des différentes critiques de la copie, tirés de la presse musicale (*Disco Revue*, *Salut les Copains*, *Rock & Folk*) entre 1964 et 1967 :

> 1. Depuis quelques temps règnent en France une certaine béatitude et un engourdissement tels que je commençais à m'inquiéter sérieusement. Les émissions de radio regorgent d'adaptations françaises et de nombreux groupes français ne trouvent rien de mieux que d'imiter les Beatles. Pourquoi les programmateurs de radio ne passent-ils pas les versions originales qui sont d'une supériorité incontestable ? Ce qui me révolte le plus, c'est de voir certains chanteurs français et notamment Johnny Hallyday et Eddy Mitchell piocher à qui mieux mieux dans le répertoire d'Elvis pour ensuite tirer sur lui à "boulets rouges", et le démolir avec une vigueur qu'on aimerait leur voir sur scène[136].

---

[133] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°3, 3 novembre 1964, p.2.
[134] « Pourquoi pas nous ? », *Salut les Copains*, n°31, février 1965, p.12, (Rubrique : « Cher Daniel…).
[135] En effet, le répertoire n'intervient pas ici. On se souvient que les groupes britanniques de R&B reprennent des chansons étatsuniennes, ce qui n'enlève rien à leur « anglicité » perçue. Il est à d'ailleurs intéressant de remarquer que le lecteur de *Disco Revue* compare des adaptations françaises à des chansons étatsuniennes popularisées à l'international par des groupes britanniques (Carol et Not Fade Away par les Rolling Stones, The House of the Rising Sun par les Animals, You're No Good par le groupe liverpuldien The Swinging Blue Jeans). Ainsi, le lecteur oppose des reprises à des reprises d'une telle façon qu'il semble opposer des adaptations à des chansons originales. Certes, en 1965-1966, les grandes *stars* du rock britannique interprètent leurs propres chansons (Beatles, Stones, Kinks, Who, etc.) mais à l'époque où le lecteur écrit, les Beatles sont un des rares groupes à composer leurs chansons. Nous avons même vu que les premiers articles qui leur sont consacrés insistent moins sur leur originalité et leur talent d'auteur-compositeur que sur la Beatlemania. C'est donc bien ici l' « anglicité » qui est concernée, indépendamment du répertoire. Cette idée est importante pour la suite puisqu'elle montre que les reprises et plus généralement les pratiques mimétiques ne constituent pas nécessairement un obstacle à la reconnaissance d'une originalité, contrairement à l'argumentation des détracteurs du rock français qui lui refusent une « francité » au nom des adaptations. Il arrive néanmoins que quelques lecteurs, probablement des pionnistes, qualifient également les groupes britanniques de « copieurs », à l'instar d'un lecteur de *Rock & Folk* qui écrit sur les Stones en 1966. « Les Stones : dégoutant », *Rock & Folk*, n°1, novembre 1966, p.5, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[136] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°6, 1 février 1965, p.2.

> 2. Tu as entièrement raison, Daniel quand tu affirmes que les Beatles interprètent si parfaitement leurs morceaux qu'il est inutile, pour les chanteurs français, d'essayer d'en faire des copies plus ou moins conformes. Frank Alamo et Claude François n'ont rien apporté de nouveau en enregistrant "I want to hold your hand". Je préfère être fan de Jean-Jacques Debout qui lui, n'attend pas les résultats du Bill-Board pour enregistrer ses disques[137].
>
> *3.* […] je voudrais que vous dénonciez (et le mot n'est pas trop fort) la pratique abusive des adaptations étrangères. Quand j'ai entendu, il y a près de huit ans, les premières adaptions, je me suis dit : quelle idée bizarre, or il s'est avéré par la suite que l'idée n'était pas tellement mauvaise puisqu'il y a eu depuis des milliers d'adaptations, systématiques et outrancières. C'est pourquoi je ne comprends pas pourquoi vous encouragez un Erick Saint-Laurent qui ne fait rien de nouveau en la matière. Ses adaptations peuvent être bonnes d'accord mais le problème n'est pas là, il est simplement dans la pratique qui est indéfendable. Il y a assez de bons auteurs compositeurs français pour ne pas piquer systématiquement dans les hits étrangers. Cela s'appelle de la paresse, de la copie, du plagiat. À cette échelle, ce n'est plus de l'adaptation, c'est une véritable industrie. Regardez les chansons de Claude François, de Richard Anthony and Co, vous verrez que les ¾, et je suis bonne, ne sont que des adaptations. Je ne critique pas les talents de ces chanteurs dont certains ont un talent manifeste mais simplement le choix de leurs chansons. Il faut être gonflé pour agir continuellement ainsi[138].
>
> 4. Il n'y a aucune raison pour que des Français ne puissent créer du rock original. Et d'ailleurs, c'est déjà le cas avec Eddy, Sylvie et Johnny. Eddie Vartan est très capable d'écrire des rocks originaux. Quant aux paroles, avec Bernet, Monty et Eddy Mitchell, il y a de quoi remplir des livres de chansons aussi bonnes que celles qui arrivent des États-Unis. Non, le fond du problème est le suivant : il y a des artistes qui ont du tempérament, sont des créateurs, et d'autres qui ne sont que des copieurs. Si je préfère, dans l'ensemble, le rock américain ou anglais aux adaptations – je dis bien : aux adaptations –, c'est parce que ceux qui se jettent sur le dernier numéro un aux États-Unis pour l'adapter et le lancer sur le marché français n'ont pas envie de le chanter, mais seulement de gagner de l'argent[139].

Que retenir de ces différents exemples ? 1) Tout d'abord, soulignons que les critiques de la copie ne visent pas les mêmes pratiques car elles ne sont renvoient pas à une même conception de l'originalité, ce qui explique par ailleurs leur diversité. Pour certains lecteurs représentés ici dans l'exemple 2, l'originalité peut se manifester dans une interprétation qui marque sa prise de distance originale vis-à-vis de l'original. La critique de la copie ne vise pas les adaptations en tant que *re-prises* mais en tant qu'imitation, plagiat, c'est-à-dire les reprises où la distance qui sépare les deux prises n'est pas repérable ou appréciable[140]. Pour d'autres lecteurs, plus fréquents, l'originalité renvoie à la chanson originale, c'est-à-dire au « jamais vu », ou plutôt au « jamais entendu » [141]. 2) Les critiques de la copie n'engagent pas

[137] « Les résultats du Bill-Board », *Salut les Copains*, n°21, avril 1964, p.22-25, (Rubrique : « Cher Daniel…).
[138] « Les adaptation », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.16, (Rubrique : « Courriers des lecteurs »).
[139] Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, art.cit.
[140] Christophe Kihm a déjà souligné que ce qui sépare la reprise de la copie ou de la reproduction tient au jugement positif ou négatif de la différence entre le point d'origine et son actualisation. Kihm (Christophe), « Typologie de la reprise », *Volume !*, n°7-1, 2010, p.25.
[141] En revanche, les lecteurs confondent souvent l'originalité de la chanson originale écrite par un auteur-compositeur et l'originalité de la chanson écrite par un auteur-compositeur-interprète, cette dernière correspondant à la production britannique de rock, du moins pour les grands noms connus en France. Or, les

nécessairement une infériorité esthétique des productions françaises dont la qualité peut être reconnue[142]. On voit bien dans le troisième exemple que les adaptations d'Erick Saint-Laurent peuvent être *« bonnes »* et que le *« talent »* des chanteurs n'est pas mis en cause. Avec son expression « the familiar myths of authenticity and corruption », Simon Frith rappelle que depuis le romantisme du 19e siècle, le critère de l'authenticité – qui va toujours de pair avec son équivalent antithétique, la copie ou l'imitation – tend à avoir plus de valeur dans l'évaluation que des critères strictement esthétiques[143]. Pour Becker, les critères esthétiques passent au second plan de l'authenticité parce que la valeur de l'œuvre est intrinsèquement liée à la valeur de l'artiste[144]. Par exemple, en dépit de ses qualités esthétiques, un tableau peut perdre de sa valeur si l'on découvre qu'il n'a pas été peint par tel peintre de renom. 3) Le manque d'authenticité du rock français, c'est-à-dire son manque d'originalité créative, est aggravé par les motivations financières qui présideraient à l'enregistrement des adaptations. En effet, j'aurais l'occasion de montrer que l'authenticité artistique renvoie traditionnellement à l'unicité en même temps qu'elle s'oppose à la valeur commerciale. 4) Enfin, soulignons que les critiques de la copie varient d'intensité selon les lecteurs. Dans les exemples 1 et 3, les adaptations sont présentées comme systématiques, de telle manière que la critique de la copie vaut pour l'ensemble de la production française, du moins concernant les musiques qui intéressent les lecteurs. Dans les exemples 2 et 4 qui sont peut-être les plus représentatifs, la critique de la copie est nuancée par des exceptions qui commandent d'opérer un tri au sein des productions françaises pour séparer le bon grain de l'ivraie, le créateur du faussaire. S'il faut prendre en compte cette décantation pour nuancer ce qu'une montée en généralité tend à gommer – des lecteurs qui rejetteraient d'un bloc les productions françaises –, il ne faut pas à l'inverse la prendre pour autre chose que ce qu'elle est sous la plume de ceux qui l'écrivent,

---

critiques qui découlent de ces deux conceptions de l'originalité ne sont pas équivalentes. Les critiques qui contestent l'absence de chansons originales dans le répertoire des rockers français sont adressées contre les producteurs de l'industrie musicale qui seraient motivés par des raisons financières. Les critiques qui regrettent le manque d'auteur-compositeur-interprète atteignent plus particulièrement le talent artistique des musiciens qui ne sont pas des créateurs mais de simples exécutants. Dans cette seconde conception de l'originalité, l'écart avec l'authenticité et la grandeur des grands noms du rock britannique se creuse un peu plus au sein de la critique.

[142] On peut même trouver des lecteurs ou des journalistes qui préfèrent l'adaptation française à la chanson originale. À titre d'exemple : Auteur non renseigné, « Tous les disques rock », *Disco Revue*, n°1, 28 septembre 1961 ; « Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°5, 2 décembre 1961, p.10 ; Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, art.cit, p.108 ; « Courrier des Rockers », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°11, novembre 1965, p.4-5. Mais il faut pouvoir délier les hiérarchies opérées des débats sur l'identité du rock français. Ces préférences n'ont pas vocation à présenter une « francité » du rock alors que les fans inconditionnels du rock « anglo-saxon » justifient leurs préférences par la mise en avant de l'originalité.

[143] Frith (Simon), « Introduction », in Frith (Simon), *Facing the Music*, New York, Pantheon, 1988, p.6.

[144] Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, [The University of California Press, 1982], p.47.

c'est-à-dire des exceptions qui confirment la règle. Par exemple[145], un lecteur de *Salut les Copains* qui écrit en 1965 :

> Je suis très contente de voir que S.L.C. ouvre enfin définitivement ses colonnes à de vrais chanteurs tels que Salvatore Adamo, Guy Mardel, Pierre Barouh et beaucoup d'autres qui nous reposent un peu des hurleurs qui sont, en France, passablement bidons. O.K. pour les Beatles, les Stones, les Animals, mais en France, à part Eddy, tous ne sont que de mauvais imitateurs. Adamo, lui, a le mérite d'écrire ses textes et ses musiques[146].

Les musiciens qui échappent à la critique de la copie ne suffisent pas à ébranler le discours généralisant sur les productions françaises. Mieux, ils le renforcent[147].

Des musiciens français expriment également la critique de la copie. Il faut d'abord souligner un effet pervers intéressant de l'américanophilie, anglophilie ou anglo-saxonphilie des musiciens. Corrélée à une dévaluation du rock français, leur valorisation du rock étatsunien et/ou britannique sonne alors comme un aveu d'infériorité corporatiste[148]. Dans son autobiographie, Dick Rivers compare le professionnalisme des Chats Sauvages à celles d'un groupe britannique qu'il engage après avoir quitté les Chats en 1962 :

---

[145] D'autres auraient pu être présentés : « Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°4, 11 novembre 1961 ; « Courrier des rockers », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°9, juin 1965, p.4-5 ; « Des pionniers aux anglais », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.10, (Rubrique : « Courriers des lecteurs »).

[146] « Un nouveau style », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.21, (Rubrique : « Cher Daniel… »).

[147] C'est l'occasion ici de souligner que les critiques de la copie ne sont pas exclusivement adressées aux musiciens français. Au chapitre précédent, j'ai eu l'occasion d'aborder brièvement certains groupes étatsuniens considérés comme des copies des Beatles, notamment les Monkees. Mais, outre la très faible récurrence de critiques de la copie adressées aux musiciens étatsuniens ou britanniques, leur usage est symétriquement opposé à celui des critiques adressés aux musiciens français ; les musiciens britanniques ou étatsuniens reçus comme faussaires ne suffisent pas à ébranler le discours généralisant sur le rock étatsunien ou britannique.

[148] Si cette auto-dévaluation des musiciens français est fréquente, certains revendiquent au contraire la supériorité des productions françaises, ou tout du moins, se montrent plus nuancés envers les productions étatsuniennes et/ou britanniques. Interviewé par un journaliste de *Salut les Copains* en 1963, Claude François répond à une question l'invitant à se comparer en tant que « *showman* » aux musiciens français ou étatsuniens : « *A l'exception de quelques super cracks comme Sammy Davis* [chanteur, danseur, acteur, musicien étatsunien]*, devant lesquels tout le monde s'écrase, finalement les Américains seraient plutôt en retard sur nous.* » Sans établir de comparaison avec le rock français, la chanteuse Stone souligne dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1967 que l'anglophilie ne doit pas conduire à un manque d'objectivité dans l'évaluation des productions britanniques : « *Je suis contre le fait que maintenant à la radio, n'importe quel groupe anglais passe sous prétexte que c'est un groupe anglais. Il y a des groupes qui ne sont pas mauvais mais qui ont de mauvais titres ; et on les passe quand même…* » Enfin, dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1968, Herbert Léonard considère qu'une chanson du groupe britannique Traffic « *tranche avec un tas de fumisteries que sortent bon nombre d'Anglais* ». Il est important de noter que ces nuances sont prononcées par des musiciens dont l'inclusion au rock ne fait pas l'unanimité. En effet, nous verrons au chapitre suivant qu'un public passionné de rock et une presse spécialisée développe une double stratégie visant à autonomiser et légitimer le rock qui consiste en l'exclusion de musiciens jugés trop proches de la variété et en une valorisation des productions anglo-étatsuniennes présentés comme des antidotes à la variété. On peut alors comprendre le discours de Stone, Claude François et Herbert Léonard comme des stratégies de distinction, visant à s'opposer ou tout du moins nuancer la supériorité du rock britannique ou étatsunien qui est le principe générateur de leur exclusion. Il est d'ailleurs significatif que l'exception proposée par Claude François ne soit pas un rocker reconnu en tant que tel. Auteur non renseigné, « 40 questions à Claude François », *Salut les Copains*, n°16, novembre 1963, p.30-33 ; Cressant (Pierre), « Stone Relax », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.50-51 ; Barsamian (Jacques), « Quelques plages avec Herbert Léonard », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.9.

> Je suis allé les écouter, je les ai trouvés formidables. Au niveau rock, ils avaient dix ans d'avance sur les « Chats ». C'était comme pour Vince Taylor. Les Anglais étaient vraiment meilleurs que nous ! […] En scène, ils avaient une vraie chorégraphie, ils savaient vraiment occuper l'espace. Ils étaient les professionnels que nous n'avions jamais été […] c'était la première fois que j'entendais jouer comme ça ; rien à voir avec ce que faisait mon ami Pet [*Jack Regard*][149].

Dick Rivers se montrait déjà critique envers les musiciens français en 1965, dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1965 :

> Ces gars-là ont déterminé un véritable renouveau, c'est d'eux que viendra la vérité. On voit que le rock est solidement implanté en Angleterre, alors même que le mot "rock" n'a plus cours là-bas. En France, les musiciens qui font les séances d'enregistrement ne sentent pas la musique qu'ils jouent. On a beau essayer de leur parler de style Nashville, pour eux c'est de l'hébreu. À Londres, ils rentrent tout de suite dedans. Même si ce sont des gens âgés, ils ont assimilé l'esprit de la musique. La prise de son étant meilleure, elle aussi, tu comprends pourquoi je vais là-bas... [150]

Si cette dévaluation du *corps* auquel Rivers appartient ne le concerne pas directement, puisque son propos renvoie aux instrumentistes et professionnels de l'enregistrement et non aux chanteurs, une comparaison établie par Eddy Mitchell dans *Salut les Copains* en 1963 vaut pour une auto-évaluation. Mitchell répond alors à une question de Guy Abitan qui aimerait savoir si il aimerait jouer au cinéma un rôle semblable à ceux de son idole Burt Lancaster : *« Heureux, oui : mais désemparé aussi ; à côté de Burt Lancaster, aucun comédien n'a plus de poids. De même qu'à côté de Ray Charles, d'Elvis Presley ou d'Eddie Cochran, aucun chanteur français n'a plus d'intérêt…*[151] » On se souvient avoir abordé au deuxième chapitre le statut ambivalent de rockers français, à la fois idoles d'un public jeune et fans des *stars* étatsuniennes, qui les mettait schématiquement dans une position d'infériorité vis-à-vis de ces dernières. Ici, l'infériorité n'est plus seulement schématique, elle s'exprime et se ressent à travers une évaluation auto-dépréciative. A l'instar de certains lecteurs, c'est avant tout le manque d'originalité du rock français qui est visé. Répondant tous deux à la question « *Le mouvement anglais peut-il déterminer un renouveau du rock en France ?* » posée par Jean-Marie Périer (*Salut les Copains*) en 1965, Dick Rivers et Eddy Mitchell se montrent dubitatifs :

> Mitchell : Certainement pas, tant qu'une personnalité réelle et originale, capable de mettre sur pied un style français du rock'n roll, ne se sera pas révélée.

[149] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, *op.cit*, p.152-153.
[150] J.-M.P., « Deux purs du rock : Eddy et Dick », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.129.
[151] Abitan (Guy), « Heureusement, il y a Eddy », *Salut les Copains*, art.cit, p.122.

> Rivers : Oui, forcément, dans deux ans. Nous suivons toujours les modes musicales anglaises avec deux ans de retard[152].

Mitchell et Rivers soulignent le manque d'originalité du rock français, le premier directement, le second d'une façon plus détournée, en évoquant la *reprise* française des modes britanniques, mais aucun des deux ne précisent ce que pourrait être un « *style français* » original. L'année suivante, Michel Polnareff explicite l'originalité à Éric Vincent (*Salut les Copains*) : « *Je n'aime pas les disques français. Je veux dire, je n'aime pas les adaptations. On m'a dit : "Il ne faut pas le dire." Pourquoi ça ? Moi je dis : "J'ai horreur des adaptations." Il faut créer des originaux français, voilà tout*[153]. » Dans la même veine, nous avons vu au chapitre précédent qu'Antoine se servait de la critique des adaptations pour présenter sa filiation à Dylan plus légitime que celle d'Hugues Aufray qui s'est fait en partie connaître pour ses reprises des chansons de Bob Dylan. Autrement dit, si les discours comparatifs des musiciens peuvent engendrer une dévaluation du corps professionnels dont ils font partie, voir dans certains cas d'une auto-dévaluation, la critique de la copie peut également servir à disqualifier un concurrent, ce qu'avait déjà repéré Bourdieu pour le champ artistique :

> […] il suffit, pour discréditer un artiste, pour le disqualifier en tant qu'artiste, de le renvoyer au passé, en montrant que sa manière ne fait que reproduire une manière déjà attestée dans le passé et que, faussaire ou fossile, il n'est qu'un imitateur, conscient ou inconscient, et totalement dépourvu de valeur parce que totalement dénué d'originalité[154].

Ainsi, on comprend mieux que Mitchell et Rivers ne précisent pas plus le manque d'originalité du rock français dans la mesure où, au moment où ils sont interviewés, ils sont encore les représentants du système des adaptations que d'autres musiciens remettent en cause par leur statut d'auteur-compositeur-interprète[155] ou que des lecteurs associent à une pratique

---

[152] J.-M.P., « Deux purs du rock : Eddy et Dick », *Salut les Copains*, art.cit, p.56-73 + p.129-130.
[153] Vincent (Éric), « Michel, l'ange des pavés », *Salut les Copains*, n°50, septembre 1966, p.59.
[154] Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, *op.cit*, « La métamorphose des goûts », p.167.
[155] Avant 1965, plusieurs musiciens promus par la presse des idoles sont les auteurs et/ou compositeurs de(s) chansons qu'ils interprètent ; pour ne citer que les plus récurrents dans la presse des idoles : Henri Salvador, Jean-Jacques Debout, Françoise Hardy, Leny Escudero, Johnny Hallyday, Petula Clark, Michel Paje, Gillian Hills, Michel Laurent, Monty, Jacky Moulière…Mais leur statut d'auteur et/ou compositeur n'est pas ou très peu souligné par les journalistes et les lecteurs, à l'instar de la première réception des Beatles qui ne s'attarde pas sur ce statut. A l'inverse, les auteurs et/ou compositeurs qui arrivent sur le marché à partir de 1965, sont identifiés comme les « créateurs » de leurs chansons. Outre les musiciens cités précédemment qui poursuivent leur carrière, il faut signaler les productions de Jacques Dutronc, Salvator Adamo, Antoine, Herbert Léonard, Christophe, Nino Ferrer, Michel Polnareff, Noël Deschamps, Michel Fugain, Eric Charden. Ce nombre important d'auteurs et/ou compositeurs –bien que certains d'entre eux ne signent qu'une partie des chansons qu'ils interprètent ou encore que le crédit qui leur est accordé puisse être une concession faite par les auteurs aux interprètes pour que ces derniers touchent un pourcentage plus important sur les ventes –avant ou après 1965, montre bien que, contrairement aux critiques généralisantes de lecteurs, la production musicale destinée aux jeunes ne repose pas exclusivement sur les adaptations. En effet, comme nous l'avons vu plus haut avec l'article de Kirk Anderson, l'année où les adaptations se vendent le mieux (1963), ces dernières occupent la moitié du

mimétique dévalorisante. Il est d'ailleurs significatif qu'après 1965, les adaptations de Mitchell et Rivers se font plus rares. Plus généralement, la proportion des adaptations dans le *hit-parade* diminue presque de moitié de 1965 à 1966[156]. En 1967, dans une interview accordée à *Rock & Folk*, Eddy Mitchell se montre très critique envers le système des adaptations qu'il a pourtant participé précédemment à renforcer. Lorsque Philippe Kœchlin lui demande pourquoi il refuse désormais d'enregistrer des adaptations, il répond :

> Oh, la,la ! Ça commençait à devenir le petit singe qui récite la leçon ! Mais, en France, les compositeurs auraient dû se réveiller un peu plus tôt ; ils ont mis trois ans avant de réagir. Et puis, je m'envoie de moins en moins en l'air avec des succès américains […] Et je ne vois pas pourquoi je viendrais derrière eux alors qu'on s'est bagarré pendant des années pour que les gens achètent des succès originaux par les chanteurs américains ou anglais, tandis que les chanteurs français de rythme se doivent de créer leurs propres succès[157].

La thématique de la copie engage une lutte de concurrence entre musiciens qui aboutit à la reconnaissance par tous ou presque, de la valeur de l'auteur-compositeur-interprète, sinon de la chanson originale, au détriment des adaptations. On peut également citer l'exemple de Ronnie Bird qui s'est fait connaître par des adaptations[158] mais qui à la fin de l'année 1965, exprime la volonté d'originalité via son agent artistique interviewé dans *Disco Revue* :

> Cependant, en fait, la plupart des adaptations françaises ne sont que des "Remake" de hits tant américains qu'anglais. "Le remake" est un abus de confiance. Il ne s'agit ni de la traduction fidèle d'une œuvre étrangère, ni même de la transposition d'un sujet traité. Non le "remake" c'est autre chose : c'est une affaire commerciale, une spéculation, rien de plus. Cette définition date de 1947 et concerne un film de cinéma !!! Il n'empêche que dans le cas présent, sa signification garde toute sa valeur…C'est pour cette raison que nous souhaiterions trouver, dans un prochain disque, des titres originaux français – paroles et musique – cela à défaut de compositions personnelles. Ce qui ne serait tarder[159].

Pourtant, avant 1965, Ronnie Bird interprétait déjà des chansons originales[160], de même qu'après 1965, il continue d'enregistrer des adaptations[161], même si effectivement, le nombre de ses adaptations diminue au fur et à mesure qu'on avance dans la décennie. A l'instar des discours de lecteurs, musiciens ou journalistes qui visent à faire de la période antérieure à

---

hit-parade. Il y a bien un tournant qui se joue aux alentours de 1965, mais il renvoie plus à la nouvelle valeur que les chansons originales acquièrent pour une partie des lecteurs et que les journalistes et musiciens intègrent dans leurs discours.

156 Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », art.cit.

157 Kœchlin (Philippe), « Eddy Le solitaire », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.34-39.

158 Par exemple : En 1964, Love's Made A Fool Of You de Buddy Holly (L'Amour Nous Rend Fou) ;
En 1965, The Last Time des Rolling Stones (Elle M'Attend), Come On Back des Hollies (Où Va-T-Elle ?), Don't Bring Me Down des Pretty Things (Tu Perds Ton Temps).

159 Coghe (Jean-Noël), « Impressions sur Ronnie Bird », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°12, décembre 1965, p.14.

160 Par exemple de 1964 : On S'Aime En Secret, Je Ne Mens Pas, Pour Toi, Tout Seul.

161 Par exemple de 1966: So Sad (To Watch Good Love Go Bad) des Everly Brothers (Cette Maudite Solitude), I Can't Only Give You Everything des Them (Chante), Hey Girl des Small Faces (titre éponyme dans la version française)

1965 le règne des adaptations alors que la production française de musique destinée aux jeunes est au moins répartie en autant d'adaptations que de chansons originales, l'originalité valorisée dans le discours de l'agent de Ronnie Bird renvoie plus à un changement de valeur qu'à la réalité de la pratique.

Enfin, et l'on touche ici à *l'effet pervers* le plus paradoxal, les journalistes de la presse musicale recourent également à la critique de la copie ou à la valorisation de la chanson originale alors même que nous avons vu que les emprunts au rock « anglo-saxon » étaient mobilisés pour promouvoir l'authenticité des rockers français. En 1964, un journaliste de *Disco Revue* vante les qualités de la chanson One More Time, Encore Une Fois, interprétée par Johnny Hallyday et écrite par lui-même, Eddie Vartan et Manou Roblin : « *Cette chanson est d'ailleurs une des meilleures jamais faite par Johnny, et le fait qu'elle soit d'origine française nous permet d'espérer que le Rock français n'est pas très loin*[162]. » Quant à Ronnie Bird, sa volonté d'enregistrer plus de chansons originales est applaudie par *Disco Revue* et *Salut les Copains*, respectivement en 1965 et 1967 :

> En fait il s'annonce comme étant le premier créateur rock français, tout ce qui avait pu voir le jour avant n'étant que de la copie, et bien souvent de la mauvaise copie. Ronnie nous fait faire un grand pas en avant, peut-être que grâce à lui, nous sommes à la veille de découvrir le Rock français[163].
>
> Pour Ronnie, comme pour beaucoup d'autres, l'ère des adaptations est révolue[164].

Mais, à l'instar des lecteurs qui présentent des exceptions à leur discours généralisant, les journalistes de la presse musicale se servent de la critique de la copie, soit pour valoriser l'originalité d'un artiste en particulier, ce qui contribue là aussi à le présenter comme une exception, soit pour établir une rupture entre passé et présent afin de fonder un espoir pour le futur du rock français.

4.2.2 La figure sacrée de l'Artiste et la montée en singularité des rockers

Au-delà de leur diversité, les critiques de la copie ont pour point commun de mettre en jeu la figure de l'Artiste, du Créateur. Selon certains lecteurs mais aussi quelques musiciens, les rockers français manquent d'une qualité fondamentale socialement attribuée à l'Artiste : la singularité qui fait de lui un être irremplaçable, dont la « griffe » est inimitable car unique. Il

[162] Auteur non renseigné, « Connaissance du rock », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°2, 17 octobre 1964.
[163] Auteur non renseigné, « Ronnie Bird », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°5, 11 janvier 1965, p.13.
[164] Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°60, art.cit.

faut alors réinscrire cette critique au sein d'une histoire sociale de l'artiste dont l'évolution depuis deux siècles se caractérise par une « montée en singularité[165] ».

La singularité n'a pas toujours été au cœur de la réputation d'une œuvre ou d'un artiste[166]. C'est surtout à partir du XVIII^e^ siècle que la figure de l'artiste comme créateur singulier s'est progressivement imposée. Pour Becker, la première révolution industrielle a fait de la main humaine un produit de rareté dans la mesure où, contrairement à la machine, elle ne fait pas exactement deux fois la même chose[167]. On peut alors concevoir les qualités dévolues à l'artiste (singularité, rareté, unicité) comme des qualités antithétiques à l'organisation industrielle qui repose sur l'uniformité (reproduction en chaîne) et l'abondance (massification de la production. Dans la discipline musicale, cette singularité naissante ne s'est pas tout de suite incarnée dans la figure de l'auteur-compositeur. Certes, les droits d'auteurs qui apparaissent à la fin du XVIII^e^ siècle dans plusieurs pays européens inscrivent dans le cadre légal l'indivisibilité d'une œuvre musicale et de son compositeur en même temps qu'ils parachèvent la dichotomie entre création et travail musical[168], en distinguant notamment l'auteur, le compositeur et l'interprète. Mais pendant longtemps, l'interprète n'était pas dénué des qualités sacralisées de l'*auctor*[169]. On peut même dire plus qu'au sein des musiques populaires du XX^e^ siècle, l'interprète est plus (re)connu du grand public que le compositeur qui bien souvent reste dans l'ombre[170]. En fait, au moins deux variables, le genre

---

[165] Heinich (Nathalie), *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996, p.56.

[166] De plus, la réputation d'une œuvre n'a pas toujours été intrinsèquement liée à la réputation de l'artiste. Jusqu'à la Renaissance, les « grandes » œuvres ne contribuaient pas à construire la « grandeur » des artistes qui les avaient produites. Moulin (Raymonde), « La genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, vol.8, n°2-3, 1978, p.241-258.

[167] Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, *op.cit*, p.350-355.

[168] Cette dichotomie n'a pas évolué de façon linéaire au cours des siècles précédents. Déjà dans l'Antiquité, l' « *inventeur* » s'est progressivement imposé au centre de l'activité musicale, ce qui a favorisé l'apparition de la dualité interprétation/composition. Mais avec l'expansion du christianisme qui associait la création artistique à une expression divine, la figure du créateur musical s'est effacée. De plus, le retour à un mode de transmission orale de la musique a contribué à brouiller un peu plus la frontière entre interprétation et composition, les musiciens se réappropriant des bribes musicales qu'ils entendaient ici et là. L'auteurité réapparaît vers le XII^e^ siècle avec les « troubadours » (de l'occitan *trobador* : « trouveur »), c'est-à-dire des seigneurs qui interprétaient les musiques qu'ils avaient écrites. Bien que les droits d'auteurs marquent légalement la fin d'une indistinction entre composition et interprétation, nous allons voir que certains genres musicaux étatsuniens (blues, country, jazz) de la première moitié du XX^e^ se caractérisent encore par cette indistinction. Belis (Annie), *Les musiciens de l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999 ; Attali (Jacques), *Bruits*, Paris, Fayard, 2001 ; Bullich (Vincent), « Des reprises aux compositions originales. L'évolution des normes d'actions communicationnelles dans la musique populaire américaine », *Volume !*, n°7-2, 2010, p.16.

[169] Edelman (Bernard), *Le sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004.

[170] Il en est de même pour le cinéma. D'après une enquête effectuée auprès des Annéciens de 1957 à 1964, 60 à 80% de la population s'intéresse plus aux chanteurs qu'aux compositeurs, aux acteurs qu'aux réalisateurs. Dumazedier (Joffre), Ripert (Aline), *Le Loisir et la Ville. Loisir et culture*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p.127. La comparaison avec le cinéma est intéressante en ceci qu'elle révèle là aussi deux types de public répartis selon le degré d'investissement. On peut mentionner les cinéphiles pour qui les réalisateurs ont plus d'importance que les acteurs, ce que témoigne l'appellation « cinéma d'auteur ».

musical et le public concerné, déterminent la dichotomie entre créateur et exécutant, entre compositeur et interprète, de telle sorte qu'elle n'est pas toujours opérante[171].

Il existe ainsi une diversité de formes à travers lesquelles peut s'incarner la singularité musicale : dans l'interprétation d'un interprète reconnu comme tel, dans l'interprétation d'un interprète dont le statut n'est pas pensé, dans l'interprétation d'un interprète qui aussi auteur/compositeur, dans la figure sacralisée de l'*auctor*, etc.

Ces variantes posées, il n'empêche que la composition s'est imposée comme une expression dominante de la singularité musicale au cours du XX^e^ siècle en même temps qu'elle a eu tendance à se déplacer de l'interprète à l'auteur-compositeur. Vincent Bullich a écrit un article sur la musique populaire étatsunienne dans lequel il montre que cette évolution est en partie fléchie par les stratégies diverses d'acteurs qui se sont adaptés rationnellement à l'évolution des modes de production et de diffusion[172]. Pour le dire autrement, les différentes singularités musicales doivent être rattachées aux différentes formes de l'organisation de l'activité musicale dans la mesure où un type d'organisation peut favoriser la normalisation d'un type de singularité à un instant « t ». Au sein des musiques populaires étatsuniennes du début du XX^e^ siècle, la singularité musicale s'exprimait avant tout dans l'interprétation de reprises[173]. Ce type de singularité était encouragé par les stratégies commerciales des maisons de disques et d'édition musicale qui ont consisté à partir des années 1920 à faire enregistrer aux plus grands nombres d'orchestres une chanson qui avait déjà fait ses preuves (chansons à la mode ou indémodables). Ce système tendait ainsi à l'uniformisation des catalogues des maisons de disques qui se démarquaient les unes des autres par les interprétations différentes

[171] Par exemple, Patrick Williams montre qu'en jazz, l'interprétation compte, si ce n'est plus, autant que la composition, précisément parce que l'interprétation est envisagée comme une création. Pour Vincent Bullich, des genres musicaux étatsuniens (blues, jazz, country) sont caractérisés par une indistinction entre composition et interprétation, « *les deux moments se confondant généralement* ». En blues, une même grille harmonique peut par exemple servir de support à la création de chansons différentes. Comme le souligne l'écrivain et critique rock étatsunien Nick Tosches, certains bluesmen tendent à s'approprier les chansons des autres sans même chercher à se distinguer par les paroles. Il mentionne Robert Johnson qui, pour sa chanson Love in Vain qu'il signe de son nom et enregistre en 1937, utilise une métaphore présente dans la chanson Flying Crow Blues, enregistrée 5 ans plus tôt par Eddie Schaffer et Oscar Wood. Jean-Luc Poueyto rappelle qu'en blues, la paternité d'un titre était généralement attribuée au musicien qui en proposait la version discographique la plus appréciée du public. Il cite lui aussi Robert Johnson avec sa chanson Sweet Home Chicago enregistrée en 1934 qui évoque fortement Kokomo Blues de Scrapper Blackwell, sorti en 1928. Williams (Patrick), « Standards et standardisation : sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz », *L'Homme*, n°177-178, 2006, p.7-48 ; Jamin (Jean) et Williams (Patrick), *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS, 2010 ; Bullich (Vincent), « Des reprises aux compositions originales », art.cit, p.25 ; Tosches (Nick), *Blackface. Au confluent des voix mortes*, Paris, Allia, 2003, p.214 ; Poueyto (Jean-Luc), « Le groupe comme auteur. Une invention dans le rock'n'roll », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.130-131.

[172] Bullich (Vincent), « Des reprises aux compositions originales », art.cit, p.15-29.

[173] En musique classique, la singularité de l'interprétation avait déjà une valeur esthétique et commerciale au 19^e^ siècle. Levine (Lawrence), *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

de mêmes chansons[174]. Mais la diffusion musicale à la radio et au cinéma a bouleversé le système des reprises ; au cinéma car le public avait tendance à acheter la version d'une chanson entendue dans un film – la pochette de disque stipulait alors qu'il s'agissait bien de la version du film ; à la radio car les programmateurs choisissaient les chansons qu'ils diffusaient en s'appuyant sur des sondages effectués auprès des auditeurs mais aussi auprès des entreprises de juke-box, lesquels ne contenaient généralement qu'une version d'une chanson[175]. Ainsi, ces nouveaux modes de diffusion musicale ont eu une double conséquence : la concurrence entre interprètes s'intensifiait – et avec elle s'intensifiait la singularité des interprètes – en même temps que le système des reprises perdait de son intérêt commercial puisque la version d'une chanson qui rencontrait le succès laissait moins de chance à des versions ultérieures[176]. Les maisons de disques ont commencé à stipuler dans les contrats passés avec les interprètes qu'elles ne payeraient que la moitié des droits en cas de reprises. Elles les encourageaient alors à choisir des chansons de compositeurs sous contrat avec elles[177]. En valorisant les chansons originales au détriment des reprises, ces stratégies ont favorisé un déplacement de la singularité de l'interprétation à celle des chansons originales[178]. Si l'interprète ne perdait pas pour autant sa singularité, elle en était pour le moins affaiblie dans la mesure où cette dernière avait plus de chance d'être reconnue en cas de chanson originale.

Parallèlement à ce mouvement vers la valorisation des chansons originales, une deuxième évolution de l'organisation de l'activité musicale est à noter avec l'indivision du travail que représente l'auteur-compositeur-interprète. Dès les années 1910, des interprètes ont commencé à interpréter leurs propres chansons afin de toucher des revenus supplémentaires[179] et combler le manque à gagner que représentait le passage d'une diffusion

---

[174] Millard (André), *America on Record : A History of Recorded Sound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
[175] Coleman (Mark), *Playback : From the Victrola to MP3, 100 Years of Music, Machines, and Money*, Cambridge, Da Capo Press, 2003.
[176] Bullich (Vincent), « Des reprises aux compositions originales », art.cit, p.23.
[177] Demers (Joanna), *Steal This Music*, Athens, University of Georgia Press, 2006.
[178] Je présente ici des tendances qui me permettent à la fois d'historiciser et d'analyser plus finement les critiques de la copie des lecteurs. Mais il va de soi que ces tendances n'ont pas valeur de règle absolue. Si Jean-Luc Poueyto et Vincent Bullich s'accordent pour dire que, jusqu'aux tournants des années 60, l'industrie discographique étatsunienne repose sur une division du travail qui consiste à faire interpréter à un interprète des chansons écrites par des auteurs-compositeurs, Kirk Anderson rappelle que les reprises étaient encore fréquemment pratiquées. Il souligne d'ailleurs que lorsqu'Eddy Mitchell reprend la chanson de Chuck Berry Maybellene, une dizaine de versions ont déjà été produites aux Etats-Unis. Notons cependant qu'Anderson mobilise des exemples de chansons rock. Or, nous verrons plus loin que ces exemples sont particuliers dans la mesure où le rock tel qu'il est promu est un nouveau genre musical, ce qui nous allons le voir, peut expliquer une pratique plus importante de la reprise. Poueyto (Jean-Luc), « Le groupe comme auteur », art.cit, p.133 ; Bullich (Vincent), « Des reprises aux compositions originales », art.cit, p.24 ; Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », art.cit, p.335.
[179] Millard (André), *America on Record…, op.cit.*

exclusivement *live* à une diffusion médiatique (radio, cinéma, télévision)[180]. Réunissant la singularité de l'interprétation et de la chanson originale, la figure de l'auteur-compositeur-interprète a marqué le parachèvement d'une « montée en singularité » musicale. J'ai eu à plusieurs reprises l'occasion d'évoquer le prestige symbolique du trio Brel-Brassens-Ferré pour les commentateurs français, à plus forte raison lorsque ces derniers ont un capital culturel suffisant important pour reconnaître la valeur ajoutée que représentent l'écriture et la composition d'une chanson originale. Si les critiques de la copie adressées par une partie des lecteurs à l'encontre des rockers français s'inscrivent dans un processus général de « montée en singularité » de l'artiste, elles renvoient à cette forme particulière de la singularité qui s'exprime par l'originalité du répertoire et la créativité de l'*auctor* en même temps qu'elles dévalorisent l'interprétation, d'autant plus que cette dernière n'est pas perçue comme singulière[181].

Puisque la singularité est polymorphe et fluctue en fonction de plusieurs variables, il faut maintenant s'intéresser à la façon dont elle s'est incarnée plus spécifiquement en rock. La « montée en singularité » des rockers s'est effectuée en une décennie, suivant le même sens que le processus général décrit plus haut, c'est-à-dire d'une singularité de l'interprétation à la singularité des chansons originales, d'autant plus originales lorsqu'elles sont écrites par des auteur-compositeur-interprètes[182]. Les chanteurs étatsuniens de rock se sont d'abord imposé comme des interprètes, c'est-à-dire que leur originalité s'exprimait à travers leur interprétation. Quel meilleur exemple de l'interprétation comme *prise de distance* que le premier single d'Elvis Presley dont la Face A est une reprise d'un blues interprété à la façon country et la Face B une reprise d'une chanson country chantée de façon *bluesy* (voir chapitre 2). Pourtant, les grands noms du rock (Little Richard, Fats Domino, Chuck Berry, Gene Vincent, Jerry Lee Lewis, Eddie Cochran, Buddy Holly, Carl Perkins) étaient plus ou moins auteurs et/ou compositeurs de chansons qu'ils interprétaient. Mais leur réputation ne reposait pas sur ce statut, pas plus que sur le statut des chansons interprétées, originales ou déjà publiées par d'autres. En moyenne mais selon une répartition propre à chacun d'eux, leur

[180] Il faut savoir que contrairement au compositeur et à l'éditeur, l'interprète ne percevait pas de droits lorsque la chanson qu'il avait interprétée était diffusée par un média (radio, cinéma, télévision). Bullich (Vincent), « Des reprises aux compositions originales », art.cit, p.25.

[181] Le type de singularité sur lequel s'appuient les critiques nous permet de tabler sur un capital culturel relativement important du public qui les formule dans la mesure où ce dernier se distingue du grand public en faisant de la chanson originale et de l'écriture des critères d'évaluation. Je mettrai cette hypothèse à l'épreuve au chapitre 6.

[182] Becker mentionne qu'un groupe ou musicien de rock qui n'écrit pas les chansons qu'il interprète a moins de chance d'être reconnu qu'un auteur-compositeur-interprète. Ce qu'il ne précise pas, c'est que cette prédominance de l'écriture sur l'interprétation n'était pas donnée dès l'apparition du rock. Il s'agit donc bien d'une « montée en singularité » spécifique au rock et à sa temporalité plutôt que d'une « montée en singularité » artistique générale. Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, *op.cit*, p.36.

répertoire était composé de chansons qu'ils avaient (co)écrites, de chansons originales écrites par d'autres et de reprises[183]. La reprise fournissait alors l'avantage de constituer un répertoire rock qui restait encore à écrire pour un genre musical naissant et menacé par ses sources reconnues. En effet, la forte filiation à d'autres genres musicaux (blues, jazz, country) pouvait empêcher son autonomie et le récit cosmogonique nécessaires à son identité distinctive[184]. Un répertoire trop divers risquait donc de déstabiliser les bases encore fragiles du rock. On peut comprendre l'intérêt – commercial mais aussi identitaire – qu'il pouvait y avoir à se reposer sur quelques standards dont l'association au rock avait été suffisamment forte – notamment par la notoriété d'un interprète lui-même estampillé « rocker » – pour être suffisamment stable et consensuelle. La circulation intra-étatsunienne des standards du rock s'est par la suite internationalisée lorsque ces derniers ont été repris par les rockers britanniques et français (voir le tableau 7)[185].

Tableau 7 : Circulation intra-étatsunienne et internationale de quelques standards du rock[186]

Titre	Auteurss/compositeur	Interprète	Pays de production	Sortie
Blue Suede Shoes	Carl Perkins	Carl Perkins	Etats-Unis	1956
		Elvis Presley	Etats-Unis	1956
		Cliff Richard and The Shadows	Royaume-Uni	1959
		Bill Haley and His Comets	Etats-Unis	1960
		Dany Logan et les Pirates	France	1961
		Eddie Cochran	Etats-Unis	1962
Tutti Frutti	Richard Penniman (Little Richard), Joe Lubin, Dorothy LaBostrie)	Little Richard	Etats-Unis	1955
		Elvis Presley	Etats-Unis	1956
		Carl Perkins	Etats-Unis	1958
		Johnny Hallyday	France	1961
Long Tall Sally	Richard Penniman (Little Richard), Robert Blackwell, Enotris Johnson	Little Richard	Etats-Unis	1956
		Elvis Presley	Etats-Unis	1956
		Carl Perkins	Etats-Unis	1958
		Vince Taylor et ses	France	1961

[183] Chuck Berry a surtout interprété les chansons qu'il écrivait. Le répertoire de la plupart d'entre-eux (Fats Domino, Little Richard, Gene Vincent ou Eddie Cochran) était composé à peu près et plus ou moins d'une moitié de chansons (co) écrites par leur soin. Elvis Presley a signé certains de ses titres mais ils sont relativement minoritaires dans son répertoire. Le répertoire de Buddy Holly varie selon les albums.

[184] Nous avons par exemple vu à travers la presse jazz française que certains musiciens noirs estampillés « rock » étaient considérés comme d' « authentiques » chanteurs de rythm'n'blues ou de jazz qui cédaient à des exigences bassement commerciales.

[185] En revanche, les reprises des rockers français ne sont pas exclusivement puisées dans un répertoire rock reconnu comme tel. Par exemple, Richard Anthony rencontre un succès commercial en 1962 avec J'entends Siffler Le Train, une reprise d'une chanson folk, 500 Miles, interprétée par The Journeymen et Peter, Paul And Mary, des musiciens qui ne sont pas reconnus en France comme des rockers ni associés au rock.

[186] Pour établir cette liste, je me suis appuyé sur une rubrique de *Salut les Copains* qui présente à chaque numéro les paroles des chansons les plus diffusées à l'émission radiophonique éponyme. J'ai choisi de mentionner ici les standards qui ont le plus circulé dans les trois pays (Etats-Unis, Royaume-Uni et France). Cela étant, il arrive fréquemment qu'une chanson reprise par les musiciens français a pas ou peu circulé aux Etats-Unis. A l'inverse, certains standards du rock ont pu circuler largement aux Etats-Unis mais ne pas avoir été reprise en France et/ou au Royaume-Uni.

		Plays Boys		
		Eddie Cochran	Etats-Unis	1962
Twenty Flight Rock	Eddie Cochran, Ned Fairchild	Eddie Cochran	Etats-Unis	1957
		Cliff Richard and The Shadows	Royaume-Uni	1959
		Vince Taylor et ses Plays Boys	France	1961
C'mon Everybody	Eddie Cochran, Jerry Capehart	Eddie Cochran	Etats-Unis	1958
		Adam Faith	Royaume-Uni	1959
		Vince Taylor et ses Plays Boys	France	1961

Par ailleurs, dans les pays européens, les reprises remplissaient une autre fonction en permettant à des musiciens d'assoir leur filiation à une tradition musicale, certes fragile dans le pays qui l'avait vu naître, mais que leur éloignement géographique et culturel fragilisait d'autant plus[187]. On peut également ajouter que les reprises ont accéléré la distribution de disques étatsuniens en France. C'est d'ailleurs un des arguments avancés par les défenseurs du rock français dans la presse musicale : « […] *les originaux qui ont d'ailleurs d'autant plus de chances d'être publiés en France qu'ils sont adaptés. Jamais on n'aurait pu se procurer tous les disques de rock américains s'il n'y avait eu la vogue du rock français* […][188] » Il s'agit de rappeler le statut de découvreur des musiciens qui avec leurs reprises deviennent des passeurs[189]. C'est également ce qu'exprime Jean-William Thoury lorsque je l'interroge sur sa découverte du rock étatsunien[190] :

> Ben c'est-à-dire les Chaussettes noires ou les Chats ont servi de passage ; ça prend que quelques semaines ou quelques mois, on voit bien que les morceaux sont adaptés d'originaux qui ont été écrit par Elvis Presley, Gene Vincent, Cliff Richard beaucoup, et tout de suite on veut monter à la source, les écouter et ça n'implique pas qu'on se désintéresse de ceux qui nous ont branché dessus [silence] y a une sorte de reconnaissance même. Même les Stones hein, c'est les Stones qui nous invitent à réécouter Slim Harpo, Buddy Holly, pas Buddy Holly mais Bo Diddley, Chuck Berry[191].

Enfin, rappelons qu'en l'absence d'une formation en théorie musicale – ce qui est souvent le cas pour les musiciens de rock de cette période –, l'apprentissage de l'autodidacte passe nécessairement par la reproduction de sons entendus. La pratique de la reprise constitue

[187] Saladin (Matthieu), « « Play it again, Sam » », *Volume !*, n°7-1, 2010, p.11.
[188] Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, art.cit, p.109.
[189] Rappelons que le statut de découvreur des musiciens français est mis en avant par l'industrie du disque et la presse des idoles pour construire leur authenticité.
[190] J'ai également trouvé dans les courriers de la presse musicale des lecteurs qui ont également découvert le rock étatsunien par l'intermédiaire du rock français. Par exemple : « Style Elvis », *Rock & Folk*, n°52, mai 1971, p.29-31, [Rubrique : « Courrier des lecteurs »). Notons quand même que sur les 15 enquêtés qui sont arrivés ou arrivent à l'adolescence avant 1963, seul 2 ont reconnu avoir d'abord découvert le rock français.
[191] Entretien avec Jean-William Thoury, 13 mai 2014.

alors une étape nécessaire dans la « carrière » du musicien – au sens goffmanien du terme[192] – alors que la pratique de la composition ne l'est pas.

En dépit de ces différents facteurs qui ont favorisé dans un premier temps le système de la reprise en musique rock, on peut quand même s'étonner de la poursuite par les maisons de disques françaises d'une stratégie qui encourage leur production. Comme je l'ai souligné plus haut, la reprise peut signifier une perte de profit pour la maison de disque. Pour les branches françaises de label étranger, la question ne se pose pas. Par exemple, lorsque Dick Rivers reprend pour le label Pathé-Marconi la chanson de Cliff Richard Do You Want To Dance ? (Voulez-Vous Dansez ?, 1962), les droits ne sont pas versés à un éditeur concurrent puisque Pathé-Marconi avait été racheté en 1928 par Columbia, le label de Cliff RichardI[193]. Mais lorsque les Chaussettes Noires, sous contrat avec le label indépendant français Barclay, reprend Johnny B Good de Chuck Berry, une partie des bénéfices est versée au label étatsunien Chess Records. En fait, il faut savoir que non seulement, la maison de disque – qui possède le plus souvent sa propre maison d'édition – touche des droits pour l'édition des paroles françaises de l'adaptation, mais elle récupère aussi la moitié des bénéfices locaux de toutes les versions, locales ou étrangères, de la chanson adaptée. Le manager, producteur et éditeur des Rolling Stones en a la déconvenue lorsque ces derniers se mettent à l'écriture :

> Hélas, je n'étais pas assez au courant des lois locales qui, en cas de reprise, arrogeaient à l'éditeur 50% des droits de toutes les versions de la chanson, même celles des Rolling Stones eux-mêmes […] Si un franc tombait de la France, cinquante centimes restaient sur place et l'autre moitié traversait la Manche pour être elle-même divisée en deux[194].

---

[192] Pour la notion de « carrière », je préfère me référer à Erving Goffman qu'à Becker car ce dernier en propose un sens trop restreint en renvoyant aux carrières déviantes, c'est-à-dire à des séquences ou étapes transgressives. Avec sa « carrière morale », Goffman étend la notion en la définissant comme une succession d'étapes ou de cycles par laquelle se modifie la représentation qu'un individu a de lui-même et du monde qui l'entoure. Pour H. Stith Bennett, la « carrière » du rocker suit une évolution en trois étapes : l'écoute, l'interprétation et enfin la composition. On peut alors intégrer la perspective interactionniste de la notion de « carrière », qu'il s'agisse de l'acception beckerienne ou goffmanienne du terme. De même que chez Becker, les interactions avec des déviants plus expérimentés permettent au néophyte d'apprendre le plaisir qu'il peut tirer d'une pratique déviante, l'interaction avec d'autres musiciens peut fournir à l'interprète la méthode et la motivation pour passer à la composition. De même que chez Goffman, la conscience qu'a un malade mental de lui-même évolue en fonction des étiquettes qui lui sont successivement attribuées, le passage à la composition peut être motivé par la valeur symbolique attribuée à un moment donné à un auteur/compositeur. Nous en trouverons un exemple dans les pages qui suivent, avec le passage à l'écriture de Keith Richards. Becker (Howard), *Outsiders. Etudes de sociologie de la deviance*, Paris, Editions A.-M. Métailié, 1985, [New York, Londres, 1963], « Les carrières déviantes », p.48-63 ; Goffman (Erving), *Asylums : essays on the social situation of mental patients and other inmates*, New York, Anchor Books, 1961 ; Bennett (H. Stith), *On becoming a rock musician*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980.

[193] A l'origine, Columbia était la filiale britannique de la compagnie étatsunienne CBS. Dans les années 30, elle a fusionné Gramophone pour fonder la compagnie britannique EMI. Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.233.

[194] Oldham (Andrew Loog), *Rolling Stoned*, Paris, Flammarion, 2006, [*Stoned/2 Stoned*, London, 2000/2002], p.155.

Ainsi, ce qu'une maison de disque perd d'un côté en reversant les droits à une compagnie concurrente, elle le gagne de l'autre en percevant des bénéfices sur des chansons qu'elle n'a pas produites. Un de mes enquêtés qui a été responsable de différents labels me confiait dans un mail informel avoir connu un éditeur qui « a fait fortune » en adaptant et en enregistrant systématiquement les chansons des Beatles, « à la va vite ». Si mon enquêté précise « à la va vite », c'est précisément parce que la qualité de l'adaptation ou même son succès commercial ne comptait pas dans la mesure où l'éditeur récupérait la moitié des bénéfices générés par les chansons des Beatles en France. Kirk Anderson propose une explication moins cynique mais non moins intéressante. Les maisons de disques ont encouragé l'enregistrement d'adaptations pour une raison simple : elles ne pouvaient pas répondre à la trop forte demande d'un marché jeune en expansion par une offre de chansons originales[195]. L'analyse est d'autant plus intéressante qu'elle s'applique mieux à la réalité ambivalente de la production ; en effet, nous allons voir que le répertoire de la plupart des rockers français est composé d'une moitié d'adaptations et d'une moitié de chansons originales[196].

Jusqu'au début des années 60, la figure sacralisée de l'*auctor* ne semble pas en vigueur dans l'évaluation de la « grandeur » des rockers qui tirent leur singularité artistique de leur interprétation. Cette prédominance de l'interprétation sur la composition est à lier – sans y voir une relation de cause à effet mais plutôt d'influence mutuelle – aux modes de production et de diffusion du rock qui, pour des raisons diverses mais convergentes, encouragent la production de reprises sans que cette dernière soit exclusive.

Au Royaume-Uni, des nouvelles stratégies sont mises en œuvre, largement impulsées par le succès que les Beatles rencontrent avec les chansons qu'ils ont écrites. En effet, leur arrivée sur le marché bouleverse à la fois la division du travail musical de l'industrie discographique – pour les productions rock tout du moins – et l'évaluation de la singularité du rocker en s'imposant comme des auteurs-compositeurs-interprètes. Cette indivision du travail se renforce au cours des années 60, lorsque les membres du groupe investissent peu à peu des tâches que la division du travail musical commandait de séparer (direction artistique, prise de son, arrangement, etc.) [197]. On peut ainsi voir dans la création par les Beatles ou les Rolling

[195] Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », art.cit, p.333.

[196] De plus, cette analyse permet aussi de rendre compte de l'emploi fréquent des reprises dans la production de musique destinée aux jeunes, quelque soit l'origine des chansons. En effet, plusieurs versions d'une chanson britannique ou française peuvent être produites, le régime des reprises n'étant donc pas réservé aux chansons étatsuniennes.

[197] Bien entendu, ces différents postes restent occupés par des employés. On serait bien en peine de ne pas mentionner l'apport crucial du directeur artistique et arrangeur George Martin ou encore de l'ingénieur du son Geoff Emerick. Mais, comme le raconte d'ailleurs ce dernier dans son autobiographie, les Beatles collaboraient avec eux à des tâches qui jusqu'ici étaient tenues à l'écart du musicien produit. Emerick (Geoff), Massey

Stones de leur propre label vers la fin des années 60 – respectivement Apple et Rolling Stones Records – la suite logique d'une concentration de la production sous la responsabilité des musiciens. Si les Beatles constituent à plus d'un titre un exemple paroxystique, ils n'en restent pas moins représentatifs d'une évolution de la production britannique de rock. Dans leur sillage, quantité de groupes britanniques, et notamment ceux relevant du courant de R&B, se mettent à l'écriture, à la fois parce que les acteurs de l'industrie perçoivent l'intérêt financier que représente cette indivision du travail mais aussi parce que les musiciens perçoivent le bénéfice symbolique qu'ils peuvent en tirer – et probablement financier aussi ! La façon dont Keith Richards relate dans son autobiographie ses débuts de compositeur est intéressante car elle articule bénéfice symbolique et bénéfice financier :

> Au moment de notre premier décollage, on était trop accaparé par les tournées pour écrire nos propres morceaux. A vrai dire, ça ne nous était même pas venu à l'esprit. On considérait que ce n'était pas notre boulot. Pour Mick et moi, la composition était une activité inconnue dont d'autres se chargeaient : je monte le cheval, c'est pas à moi de le ferrer. Nos premiers disques ont tous été des reprises, " Come On ", "Poison Ivy", "Not Fade Away"…On jouait de la musique américaine pour les Anglais, c'est tout, et on la jouait sacrément bien, au point que certains Américains tendaient l'oreille. On était déjà complètement estomaqué d'être parvenu là où on était, on se satisfaisait très bien d'interpréter la musique qu'on aimait et on ne voyait pas de raison de changer. Mais Andrew était convaincu du contraire, lui. Imparable logique du business : il vous arrive un truc incroyable, mais si vous n'avez plus de chansons, et de préférence quelque chose de nouveau, vous êtes cuits. Il faut voir si vous êtes capables d'en pondre une, sinon on dégottera des gens qui écriront pour vous […] Andrew avait opéré une transformation étonnante dans mon existence. Je n'avais jamais pensé écrire des chansons. Il m'a forcé à apprendre le métier et ça m'a permis de me dire : « Ouais, je touche ma bille. » Et cet autre monde s'est ouvert à moi, parce que je n'étais plus un simple interprète, ou un gars qui essaye de jouer comme machin. Je ne dépendais plus de la création de quelqu'un d'autre. Je m'exprimais par moi-même, j'écrivais ma propre musique. J'avais été frappé par la foudre[198].

On voit bien comment des facteurs économiques produisent des effets sur les représentations. N'ayant jamais pensé à écrire car ayant intégré la division du travail musical (« ce n'était pas notre boulot »), Keith Richard franchit le pas, sous l'impulsion de son manager – lui-même motivé par des intérêts économiques –, et se pense désormais à travers la figure sacrée de l'*auctor* (« frappé par la foudre »), rendant un peu moins prestigieux son précédent statut (« simple interprète »).

Enfin, les groupes britanniques ont largement contribué à la reconnaissance d'une nouvelle forme de singularité du rocker en modifiant la morphologie du répertoire rock et plus généralement en marquant une rupture avec une esthétique standardisée que Yonnet appelle la

---

(Howard), *En studio avec les Beatles. Les mémoires de leur ingénieur du son*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009.

[198] Richards (Keith), *Life*, Paris, Editions Robert Laffont, 2010 [New York, Brown and Compagny], p.189-190, 227.

« culture du masque ». Comme je l'ai mentionné brièvement plus haut, l'enjeu des premiers rockers n'était pas de diversifier le répertoire mais au contraire de pouvoir proposer une image immédiatement reconnaissable et reproductible afin d'assoir les bases encore fragile du genre. Le « masque » comme l'appelle Yonnet renvoie à un ensemble cohérent de signes (habits, coiffures, ustensiles, répertoire et arrangement musical, etc.) qui ont permis au rock'n'roll de « répéter ses origines et de simuler sa propre histoire »[199]. L'arrivée sur le marché international des groupes britanniques, suivie très rapidement des nouveaux groupes étatsuniens, marque l'entrée dans une culture de l'innovation permanente. Qu'il s'agisse du répertoire, des arrangements musicaux, des modes vestimentaires, etc., une esthétique lancée sur le marché ne dure guère plus d'un an – voire 6 mois, c'est-à-dire le temps qui sépare la parution de deux albums –, et n'est reproduite qu'au cours de ce laps de temps. Chaque nouvel album, de nouveaux instruments sont utilisés, des nouveaux styles sont explorés, de nouvelles techniques de prises de son sont testées[200]. Comme le dit très bien Yonnet, la concurrence entre rockers est passée d'une compétition qualitative (celui qui chantera le mieux une même chanson) à une « compétition distinctive » qui consiste à se démarquer par un univers musical et esthétique original, c'est-à-dire propre à soi[201]. La singularité en musique rock s'en est trouvée accrue.

On comprend mieux l'importance du discrédit jeté par une partie du public sur les rockers français dans la mesure où la pratique des adaptations va à l'encontre de la singularité artistique telle qu'elle s'est constituée en une décennie. Les critiques de la copie expriment en fait une critique d'inauthenticité artistique qui constitue un obstacle à la reconnaissance d'une francité du rock français, qui selon eux, n'a de français que sa langue.

---

[199] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p.157-158.

[200] Jean-Luc Pouyeto cite l'exemple de la chanson Tomorrow Never Knows des Beatles sorti en 1966 qui « *rompt totalement avec les standards de la musique populaire commerciale* », notamment grâce à une innovation dans la prise de son. Pour son chant, John Lennon désirait que sa voix évoque un drone. L'ingénieur du son recourt alors à une cabine Leslie dévolue normalement à l'orgue Hammond et non à la voix. Inspiré par le rendu, George Harrison se munit d'un tamboura indien afin de simuler un bourdon ; enfin, McCartney propose d'ajouter des bandes de sons divers, saturées et enregistrées à l'envers. Poueyto (Jean-Luc), « Le groupe comme auteur », art.cit, p.144-145.

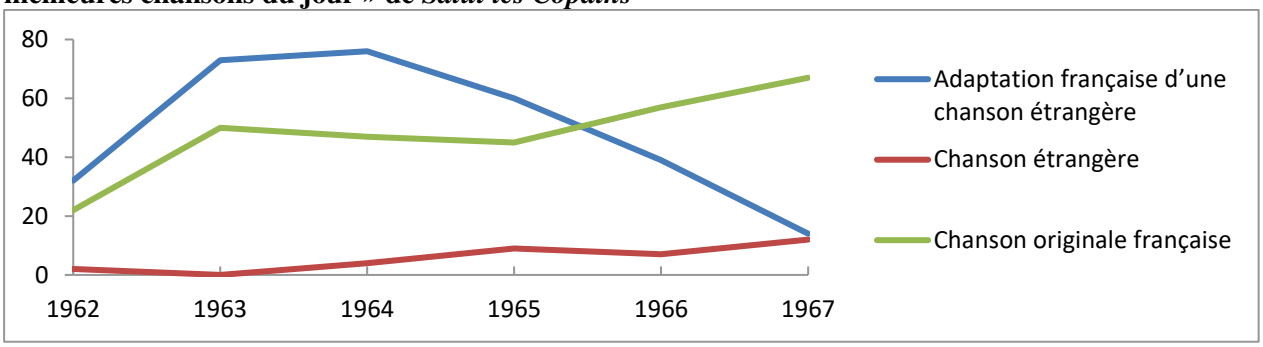
[201] Il faut néanmoins nuancer Yonnet. Dans la pratique, la compétition distinctive ne se substitue pas complétement à la compétition qualitative, de même que la culture de l'innovation ne marque pas totalement la fin d'une culture de la reproduction. En effet, une fois qu'une nouvelle esthétique est lancée sur le marché – généralement impulsée par les Beatles –les autres groupes britanniques suivent le sillage, jusqu'à ce qu'une nouvelle esthétique apparaisse. Il n'empêche qu'avec un fond commun reproduit mais renouvelé constamment, l'enjeu est de proposer un univers singulier, c'est-à-dire distinctif.

4.2.3 « Rock francisé[202] », simple exercice linguistique de traduction ? Le déplacement des adaptations

La viabilité des différentes critiques doit être interrogée. Elles peuvent être synthétisées en deux grandes idées : Le répertoire du rock français est composé exclusivement d'adaptations ; le rock français est une copie du rock « anglo-saxon » et n'a donc pas d'identité propre.

Comme nous l'avons vu avec l'article de Kirk Anderson, les ventes d'adaptations chutent après 1963. Mais les ventes ne constituent pas un bon indicateur de la production, d'autant plus qu'elles ne se limitent pas à notre objet, le rock – ou pour être plus indépendant vis-à-vis des catégories musicales, les musiques destinées au marché jeune. En revanche, une des rubriques de *Salut les Copains* me paraît constituer un indicateur intéressant[203]. Tout d'abord parce que les lecteurs qui expriment la critique de la copie sont en partie des lecteurs du magazine. Ensuite, puisqu'il s'agit d'une presse jeune, la rubrique permet d'écumer tout ce qui ne relève pas d'une culture jeune[204]. Enfin, en raison d'une importante synergie entre médias et industrie, il ne faut pas concevoir ce média comme un organe de diffusion qui serait dans un « à côté » de la production mais plutôt en son sein. S'intéresser à cette rubrique c'est répondre à la question « Quelles chansons sont mises en avant ? » (voir le graphique 2).

Graphique 2 : Chansons présentes dans la rubrique « Europe n°1 sélectionne pour vous les meilleures chansons du jour » de *Salut les Copains*[205]



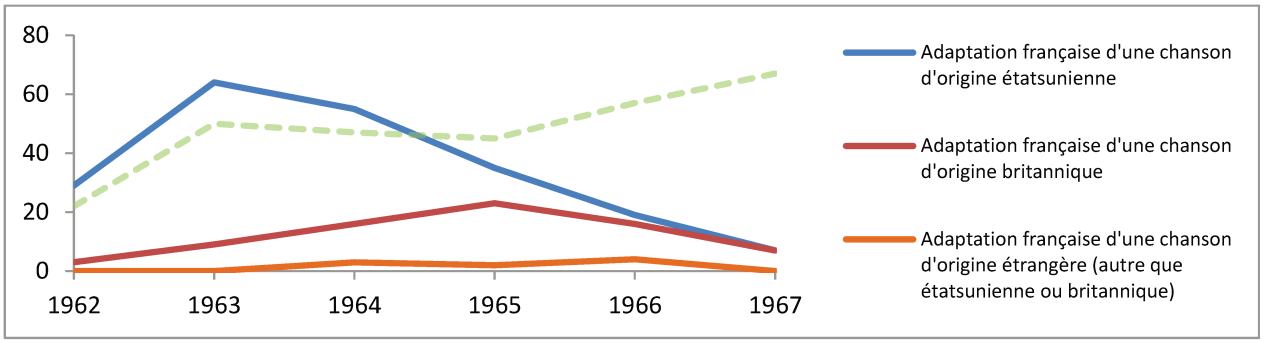
[202] J'expliciterai plus loin l'usage des guillemets.

[203] Cette rubrique s'intitule successivement : « Chantez les chansons que vous fredonnez », « Europe1 sélectionne pour vous les meilleures chansons du jour » et « Les chansons chouchous du mois ».

[204] Même si certains artistes présents dans le magazine ou même dans la rubrique ont un public bien plus étendu sociologiquement parlant et se sont fait connaître avant les années 60, à l'instar d'Henri Salvador, George Brassens ou encore Charles Aznavour.

[205] Certaines chansons n'ont pas été comptabilisées en raison des problèmes qu'elles posaient. Par exemple, Petula Clark poursuit simultanément une carrière en France et au Royaume-Uni si bien que, lorsqu'elle signe ses propres chansons, il est impossible de savoir quelle version de la britannique ou française est l'adaptation de l'autre. En revanche, lorsqu'elle interprète une chanson signée par un Britannique ou un Français, le problème ne se pose plus. Il en est de même pour Salvator Adamo. De nationalité italienne mais habitant la Belgique depuis son enfance, Adamo est considéré par la presse musicale comme un chanteur français. J'aurais pu comme dans d'autre cas prendre en compte le pays de production et comptabiliser Adamo dans les chansons originales françaises. Mais à l'instar de Petula Clark, les disques d'Adamo sont aussi bien produits en France qu'en Belgique. Peu importe, ces non-pris-en-compte ne changent pas grand-chose au résultat : ils représentent 14 chansons (dont 10 d'Adamo) sur un total de 628 chansons compilées.

Origine des adaptations



Le nombre d'adaptations présentées baisse à partir de 1965 (on passe de 76 pour l'année 1964 à 60 pour l'année 1965). L'année suivante, les chansons originales françaises sont plus nombreuses que les adaptations. Que peut-on en tirer ? Tout d'abord, l'écart entre les adaptations et les chansons françaises est seulement de 20% lorsqu'il atteint son apogée en 1964. On peut donc dire qu'au moment où les adaptations sont le plus promues dans le magazine, les chansons originales françaises sont presque autant. Les critiques visant à surreprésenter les adaptations dans le répertoire français – à l'exception de la reconnaissance de quelques exceptions – sont donc erronées. On se rapproche plus de 50/50 que d'un 90/10[206]. Deuxièmement, c'est paradoxalement au même moment où les critiques des adaptations se font les plus nombreuses et virulentes que la part des adaptations baisse fortement.

Interrogeons maintenant l'idée de copie, d'un point de vue musical[207]. Kirk Anderson remarque que les adaptations françaises prennent peu de liberté formelle vis-à-vis de la chanson originale ou référente (même structure, même mélodie, même rythme, même tempo, même orchestration)[208]. Il est rare qu'une reprise modifie chacun de ces paramètres mais la tentative de prise de distance amène rarement les musiciens à n'en changer aucun ou

[206] Cette contradiction entre la composition de la production et les critiques avait déjà été notée par Anderson pour le seul cas de Johnny Hallyday. En effet, il remarque que son répertoire composé à peu près d'une moitié d'adaptations et d'une moitié de chansons originales n'empêche pas sa réputation de « *wholesale recycler* ». Notons puisque je cite Anderson, qu'en ayant pris un autre indicateur, j'en arrive au même résultat que lui. Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », art.cit, p.333.

[207] Comme je l'ai souligné à plusieurs endroits dans la thèse, ce genre de questionnement est infiniment gênant dans la mesure où au jeu des comparaisons, on peut toujours trouver autant de similitudes que de différences, le résultat dépendant bien souvent de ce que l'on cherche à (dé)montrer. Or, je cherche justement à montrer ici que la critique de la copie précède la démonstration de la preuve. De plus, dans l'absolu, une reprise aussi « fidèle » soit-elle –c'est-à-dire avec un minimum de prise de distance –ne sera justement jamais une copie conforme, sans distance. Trop de paramètres sonores non reproductibles entrent en jeu. Mais enfin, on doit aussi se garder d'une timidité sclérosante et admettre par exemple qu'il existe moins de différence formelle –ou de prise de distance – entre Satisfaction des Rolling Stones et sa reprise par le groupe britannique les Troggs sortie en 1975 qu'entre l'original et sa reprise par le groupe étatsunien Devo sortie en 1977.

[208] Je précise « chanson référente » car il arrive que la chanson prise comme étalon de référence pour l'adaptation ne soit pas la chanson originale mais une reprise. Par exemple, lorsque Johnny Hallyday reprend Hey Joe, sa forme musicale s'approche de la version d'Hendrix qui n'en est pas le compositeur. *Ibid*, p.331.

pratiquement aucun. J'ai mentionné en note la reprise de Satisfaction par Devo. La structure reste à peu près la même, le break de batterie qui sépare le couplet du refrain est bien là. Mais l'absence du *riff*, le changement de rythme et le ralentissement de tempo la rendraient méconnaissable si les paroles ne jouaient pas le rôle de phare dans la nuit. Lorsque Eddy Mitchell reprend Satisfaction sous le titre Rien Qu'Un Seul Mot[209], la pédale *fuzz* utilisée par Keith Richards y est aussi présente, le tambourin est surmixé dans les deux versions, le tempo et la tonalité sont les mêmes, la basse suit exactement la même progression mélodique[210]… On peut donc constater une tentative d'être au plus proche de l'original, ce qui du reste est en accord avec la première partie de ce chapitre. Cité par le chanteur et acteur Marcel Amont dans un livre consacré à la fabrication d'une chanson, le compositeur et arrangeur Jean-Claude Petit témoigne de ce manque de distance : « *Je crois que les Français étaient les seuls à recopier note à note…*[211] » Constatant donc un manque de démarcation musicale en même temps qu'une prise de liberté textuelle – j'y reviendrai plus loin –, Anderson s'appuie sur une comparaison avec le cinéma pour remettre en cause le terme même d' « adaptation »[212]. En effet, l'adaptateur cinématographique d'un livre jouit d'une certaine liberté de forme et de fond. Or ici, les adaptations relèvent plus d'un exercice linguistique – nous verrons plus loin que le terme traduction n'est que partiellement viable – que d'une prise de liberté musicale. Ainsi, pour Anderson, l'équivalent musical des adaptations est la reprise, telle qu'on vient de l'aborder avec le Satisfaction de Devo.

En revanche, le lexique cinématographique offre le terme de *remake* qu'Anderson trouve plus adéquate pour désigner les « adaptations » françaises. Avec le *remake* cinématographique, il s'agit de rendre un film étranger plus familier au public autochtone ; par la langue locale, des acteurs locaux, des paysages familiers, etc. Si je pense qu'effectivement, les adaptations françaises prennent peu de liberté musicale vis-à-vis de l'original, on ne peut pas pour autant en conclure à la copie, ce qu'Anderson ne fait pas du reste. Reprenons l'exemple du Satisfaction d'Eddy Mitchell. En dépit des nombreuses

[209] Je prends cet exemple mais tant d'autres auraient pu être pris. La reprise par Johnny Hallyday de Johnny B. Goode de Chuck Berry qui conserve la même introduction de guitare et les mêmes jeux de réponse de la guitare à la voix lors du refrain…quoique la version de Johnny soit plus rapide. Ou encore la reprise par Sylvie Vartan de What'd I Say de Ray Charles qui fait la part belle au piano et aux cuivres, à l'instar de l'original. La version de Paint It Black par Marie Laforêt dont le son de guitare rappelle le sitar présent dans l'original des Stones et conserve le même *beat* de batterie.

[210] Comme il en a été question, il faut prendre garde au jeu des comparaisons. Je présente à dessein les similitudes mais il faudrait nuancer en mentionnant que la reprise de Mitchell comporte un solo de guitare qui n'existe pas dans la version originale. Le break de batterie qui sépare le couplet du refrain ne fait pas le même rythme. La guitare solo qui répond au chant du refrain ne fait pas les mêmes plans. Il reste que la prise de distance est à l'écoute bien moins repérable que pour la version de Devo.

[211] Né en 1943 en Seine-et-Marne, Jean-Claude Petit a travaillé à partir de la seconde moitié des années 60 avec plusieurs artistes qualifiés à l'époque de « yéyé » (Claude François, Sheila, Sylvie Vartan). Cité in Amont (Marcel), *Une chanson, qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson ?* », Paris, Seuil, 1994, p.211.

[212] Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », art.cit.

similitudes relevées, la chanson comporte, outre la voix de Mitchell et sa langue française, de petites choses indicibles qui rendent impossibles la copie conforme et nous font savoir imperceptiblement que ce ne sont pas les Stones qui jouent. Il s'agit de petites choses difficilement accessibles pour le sociologue : le *feeling* ou *groove*, l'acoustique de la pièce, le doigté, etc. Gérôme Guibert ou Michael Spanu rappellent par exemple que les versions françaises sont plus adoucies, les guitares moins excentriques, généralement plus « propres », les voix moins « enragées »[213]. Bien que très proches des originaux, les adaptations n'en constituent pas pour autant des copies, le *remake* étant aussi un *homemake*. D'autant plus que d'un point de vue textuel, les adaptations musicales sont bien des adaptations culturelles, au sens d'acclimatation.

Avant d'interroger l'exercice linguistique des adaptations, il faut d'abord revenir sur le rapport qu'entretiennent divers acteurs à la pratique du français dans les musiques destinées au marché jeune, qu'il s'agisse d'adaptations ou de chansons originales. C'est l'occasion d'approfondir les débats qui opposent les détracteurs et les défenseurs du rock français. Aux critiques de la copie, les partisans du rock français n'opposent pas son originalité mais des arguments d'ordre pratique. Dans la discussion évoquée plus haut organisée par *Salut les Copains* entre des jeunes lecteurs, 3 filles –sur 4 – mobilisent le même argument :

> Fille de 15 ans : Je ne comprends pas que l'on passe tant de disques américains à l'émission. Nous sommes en France, non ? Les Français, tels Claude François, Sheila, Frank Alamo, Richard, chantent aussi bien que les Américains et au moins on comprend les paroles. Le plaisir d'une chanson réside pour moi autant dans le texte que dans la musique […]
>
> Fille de 17 ans : Vous oubliez une chose, vous les anglophiles, c'est que jamais je ne me serais intéressée au rock s'il avait été chanté seulement en anglais. Et toutes mes amies sont comme moi […]
>
> Fille de 14 ans : Elle a raison. C'est parce que le rock a été chanté en français qu'il est devenu populaire. Sans cela il serait resté une musique pour quelques fanatiques et jamais il n'y aurait eu tant de disques ni l'émission, ni la revue, ni tous ces chanteurs qui sont quand même formidables, même si leurs adaptations sont parfois moins bonnes que les originaux…[214]

Outre l'accent de nationalisme culturel[215] induit par le devoir moral de la fille de 15 ans (« on est en France, il faut donc écouter des chanteurs français qui chantent en français »), on

---

[213] Guibert (Gérôme), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris/St Amant Tallende, Irma éditions/Mélanie Séteun, 2006, p.131-133 ; Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France…, op.cit*, p.131. Cette idée d'une forme musicale plus adoucie, combinée avec une stratégie de neutralisation que nous étudierons plus tard me permettra d'élaborer une hypothèse qui me semble intéressante : à l'inverse des arguments proposés par certains lecteurs, c'est précisément parce que les musiciens français n'ont pas suffisamment « copié » les Britanniques ou Etatsuniens que ces lecteurs rejettent le rock français.

[214] Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, art.cit, p.45 + p.108-109.

[215] Tel que je l'ai défini en introduction.

retrouve bien un argument d'ordre pratique : la langue française permet au public de comprendre les paroles. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que si Frank Ténot nomme la discussion qu'il organise « Rock français ou rock anglo-saxon ? », la question qu'il pose aux jeunes devient : « Préférez-vous le rock chanté en français au rock chanté en anglais ? » Dès les premiers articles consacrés au rock français du début des années 60, les journalistes reconnaissent et soulignent la spécificité de la langue française, donnant lieu à des expressions telles que « rock en langue française » ou « rock en français », sans pour autant que cette spécificité fonde une francité[216]. Sous la plume des journalistes, la langue française est essentielle car elle permet l'identification du public à la vedette, ce qu'Anderson voulait signifier par son analogie au *remake* cinématographique. Par exemple, dans un dossier consacré à Sylvie Vartan et publié dans *Salut les Copains* en 1965, le journaliste fait reposer sur la langue la nouveauté qu'a représentée l'arrivée sur le marché de la chanteuse :

> […] les garçons ne tardèrent pas à plébisciter celui qui, dans leur langue, leur révélait le mieux l'explosive beauté du trésor venu d'outre-Atlantique : Johnny Hallyday fut le géant élu au premier tour. Et les filles ? Fredonneraient-elles, soit dans un anglais approximatif, soit en faisant "la, la, la, la", ces chansons made in U.S.A. dont la musique s'imposait déjà indiscutablement au vieux continent ? Non, il leur fallait un répertoire "sur mesures", il leur fallait, surtout, une personnalité en qui elles eussent le goût de s'identifier, c'est-à-dire qui fût française, très jeune, possédée par le nouveau rythme […][217]

Dans la bouche de ceux qui l'emploient (journalistes et lecteurs), l'argument pratique n'est pas identitaire. On peut néanmoins lui trouver ce sens en l'approfondissant. Si les vedettes françaises doivent chanter en français, exprimer une certaine familiarité pour que le public puisse s'y identifier, ne sont-elles pas alors caractérisées par une francité qui les distingue des rockers britanniques et étatsuniens bien qu'elles s'y réfèrent ? C'est par exemple toute l'ambivalence du terme « yéyé » qui est à la fois une référence à la langue anglaise et la manifestation d'un contexte exclusivement français[218]. Dans un article publié dans *Salut les Copains* en 1964, Johnny Hallyday en donne son étymologie :

> Et puisque je vous parle du yeah des Anglais (et des Américains), qui est devenu "yé-yé" en français (si j'ose dire), permettez-moi d'apporter ma modeste contribution au dictionnaire des copains, avec plusieurs mois d'avance. Voilà ce qu'on pourrait lire à la lettre Y, au mot yé-yé : Étymologiquement, vient de l'affirmation anglaise yes (oui),

[216] A titre d'exemple : Auteur non renseigné, « Tous les disques rock », *Disco Revue*, n°1, art.cit ; Berthon (Jean-Claude), « Johnny Hallyday, un mythe ? », *Disco Revue*, n°1, 28 septembre 1961 ; Mouly (Raymond), « Patient Richard Anthony », *Salut les Copains*, n°3, octobre 1962, p.31 ; Filipacchi (Daniel) , « Je vous emmène à Europe 1 », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.28-29.

[217] Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Sylvie Vartan », *Salut les Copains*, n°36, juillet 1965, p.36.

[218] Il existe à l'époque différentes orthographes du terme : « yéyé », « yé-yé », yé yé ». De même, on peut aussi bien le trouver au singulier qu'au pluriel. Ces différences ne me semblent pas significatives mais j'utiliserai le pluriel qui permet à la fois de souligner leur hétérogénéité stylistique (voir chap. 5) et le fait qu'ils renvoient aussi bien au public jeune, aux idoles des jeunes et à la musique destinée aux jeunes.

> transformée en yeah dans l'argot américain pour exprimer l'enthousiasme d'un auditoire pour un musicien de jazz ou de rock. En français, cette onomatopée a été reprise sous la forme yé-yé par les paroliers qui, adaptant les chansons américaines, ont préféré la conserver plutôt que de la traduire par "ouais-ouais"[219].

Dans son ouvrage sur le jazz, Ludovic Tournès confirme cette étymologie du mot[220]. Mais dans ce mouvement de francisation linguistique – qui est même une traduction au sens littéral –l'origine sémantique du terme disparait au profit d'un sens spécifiquement attaché à l'espace français[221]. En effet, les lecteurs et les journalistes de la presse musicale l'utilisent pour désigner exclusivement les idoles des jeunes et leur public[222]. Le réalisateur Francis Girod qui travaille à l'époque pour *Le Nouvel Observateur* et l'ORTF publie en 1966 un *Manuel de la pensée yé-yé* dans lequel il explicite l'usage implicite des journalistes et des lecteurs :

> L'expression "yé-yé" ne peut s'appliquer qu'aux "Idoles françaises", et aux "Copains" français. Aucun rapport en effet, entre la personnalité d'une "Idole" française, Johnny Hallyday, par exemple et celle d'une "idole" étrangère, John Lennon (le beatle-écrivain), par exemple […] Les yé-yés sont français et fiers de l'être[223].

Ainsi, on voit bien que la francisation linguistique n'est justement pas que linguistique. Il en est de même pour les adaptations qui ne sont pas seulement une traduction de chansons étrangères mais une recontextualisation.

Paul Yonnet propose l'expression « rock francisé » pour rendre compte de la caractéristique linguistique du rock français sans pour autant lui reconnaître une identité spécifiquement française. En effet, Yonnet oppose le « rock francisé » du début des années 60 au « rock authentiquement français » des années 70[224]. A l'instar des lecteurs et des critiques de la copie[225], Yonnet refuse une francité du rock français en raison des adaptations, « *une*

---

[219] Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°20, mars 1964, p.93.
[220] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p.349-350.
[221] Jean-François Sirinelli y voit d'ailleurs une « preuve quasiment sémantique » que les cultures juvéniles sont encore « largement nationales ». Sirinelli (Jean-François), « Le coup de jeune des sixties », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France*, *op.cit*, p.146-147.
[222] Deux exceptions ont été trouvées. Dans un article publié en 1964 dans *Le Monde*, Claude Sarraute parle des « *rois du "yeah-yeah" britannique* » pour désigner les Beatles. En revanche, notons qu'elle en conserve l'orthographe anglophone. Dans un article publié dans *Rock & Folk* en 1968, Jacques Barsamian qualifie le groupe étatsunien Les Monkees de « yéyés ». Sarraute (Claude), « Les "Beatles" à l'Olympia », *Le Monde*, 18 janvier 1964 ; Barsamian (Jacques), « Premiers résultats du premier référendum *Rock & Folk* 68 », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.4.
[223] Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.9.
[224] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, *op.cit*, p.200.
[225] Mais l'expression n'est pas employée dans la presse musicale, du moins concernant ma période. Seule une occurrence a été trouvée avec l'article de Claude Fléouter, journaliste des pages culturelles du *Monde*, qui en 1966 écrit sur Eddy Mitchell : « *Il a francisé le "rock and roll" sans le dénaturer et il est dans la tradition des meilleurs chanteurs américains du genre.* » Fléouter (Claude), « A la recherche d'une nouvelle vague », *Le Monde*, 7 décembre 1966.

majeure partie du répertoire[226] ». Son utilisation de « francisé » vient donc souligner que le rock français d'alors n'a de français que sa langue. Outre qu'il ne précise pas que cette majorité n'est pas si importante et ne vaut pas pour l'ensemble des années 60, il me semble ici qu'il s'engage dans les débats sur l'authenticité plutôt que d'en montrer les ressorts. De plus, sa démonstration est normative puisqu'il fait de la composition musicale un critère permettant d'évaluer l'authenticité d'un rock national[227].

Ainsi, le « rock francisé » qu'il décrit renvoie avant tout à la pratique des adaptations qu'il envisage comme une traduction, c'est-à-dire le passage de l'anglais au français, et non comme l'expression d'une localité française[228]. Or l'exercice linguistique auquel se livrent les paroliers pour les adaptions est justement indissociable d'une expression spécifiquement locale. Comme le note l'historien Jonathyne Briggs, « *[…] the translations not only lacked innovation but often recontextualized songs and granted them new meanings in French context […]*[229] ». Même lorsque les paroliers se font les traducteurs les plus fidèles de la chanson originale – toutes les adaptations ne sont d'ailleurs pas des traductions –, c'est-à-dire lorsqu'ils ne cherchent pas à adapter le texte original au contexte français, un déplacement de sens s'opère. Par exemple, lorsque Hugues Aufray adapte les chansons de Dylan, le déplacement de l'anglais au français n'implique pas l'adaptation du contexte étatsunien à un contexte français : « *Nous nous sommes efforcés de traduire son univers dans le contexte américain. Par exemple, nous n'avons pas voulu remplacer les brimades d'un Noir par celles d'un Algérien dans notre pays*[230]. » Ainsi, en étant le plus fidèle au texte original, sa signification s'en trouve déplacée. Le message subversif de Dylan, pouvant susciter remous et controverses dans son pays, s'en trouve neutralisé, car éloigné d'un contexte familier. De plus, on ne peut réduire les adaptations à un exercice de traduction tant les paroliers jouissent d'une liberté textuelle. Je viens de citer l'exemple des adaptations d'Hugues Aufray mais Pierre Delanoë, le parolier qui a collaboré avec lui sur certaines chansons se souvient au contraire avoir « *parfois dit le contraire de ce qu'il [Bob Dylan] disait tout en gardant le climat de ses chansons* », insistant sur le fait qu'ils ont fait « *des adaptations et non des traductions*[231] ».

---

[226] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, *op.cit*, p.146.
[227] Aurait-il refusé l'étiquette de « rock anglais » aux groupes britanniques de r'n'b dont le répertoire est également composé majoritairement de reprises mais pourtant intégrés à une culture anglicisée ?
[228] Son usage de « rock francisé » n'est donc pas l'équivalent du « rock anglicisé » tel que j'ai employé dans un sens constructiviste au chapitre précédent et qui me permettait de rendre compte de l'attribution par des acteurs d'une identité spécifiquement britannique du rock britannique. Yonnet utilise son expression pour décrire ce qu'il envisage comme une caractéristique linguistique.
[229] Briggs (Jonathyne), *Sounds French : globalization, cultural communities, and pop music, 1958-1980*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p.23.
[230] Cité in Jouffa (François), Barsamian (Jacques), *Vinyl fraise : les années 60*, Paris, Michel Lafon, 1993, p.193.
[231] *Ibid*, p.191.

On peut bien évidemment retrouver des thèmes communs aux chansons originales et aux adaptations françaises comme l'amour ou l'amitié mais, comme le remarque Jean-François Sirinelli, on aurait tort d'y voir une traduction dans la mesure où ces thèmes sont récurrents dans l'histoire de la chanson, quelque soit sa nationalité[232]. Le passage au français peut être aussi l'occasion d'un jeu avec l'original. Par exemple, lorsque Marie Laforêt reprend en 1966 Paint It Black des Rolling Stones, elle joue sur le contraste musical entre les deux parties qui s'entrelacent – une partie que l'on pourrait qualifier de douce et une partie plus « énervée » – en proposant une opposition lexicale qui n'était pas présente de cette façon dans les paroles de Mick Jagger : la chanson s'intitule alors Marie Douceur-Marie Colère, chacune des deux Maries s'exprimant sur leurs parties musicales respectives[233]. Enfin, même lorsque des adaptations se réfèrent aux Etats-Unis ou au Royaume-Uni, ce qui arrive fréquemment comme nous l'avons vu plus haut, les paroliers peuvent adopter un point de vue où par un effet de miroir, l'américanité ou l'anglicité fait ressortir une localité française. C'est par exemple le cas du Folklore Américain[234] sortie en 1969 où Sheila aborde l'américanophilie mais du point de vue d'une Française qui n'y a jamais été : « *L´Amérique ça me fait rêver/Et pourtant je n´y suis jamais allée/Mais je connais tous les refrains/Tous les airs du folklore américain.* »

Dans tous les cas, l'exercice linguistique des adaptations ne peut exprimer autre chose qu'une localité française qui affaiblit fortement les critiques de la copie mais rend également inefficient une analyse comparatiste formelle ou thématique qui voudrait mesurer la prise de distance entre l'original et l'adaptation[235]. Soit l'adaptation est une pure traduction et ne peut exprimer dans un contexte français ce que la chanson originale exprime dans le contexte

---

[232] Jean-François Sirinelli y voit d'ailleurs une « *preuve quasiment sémantique* » que les cultures juvéniles sont encore « *largement nationales* ». Sirinelli (Jean-François), « Le coup de jeune des sixties », *op.cit*.

[233] Mick Jagger joue également d'une opposition lexicale entre l'obscurité et la lumière, la couleur et le noir, mais son opposition ne colle pas strictement aux deux parties musicales.

[234] Adaptée de la chanson étatsunienne They Gotta Quit Kickin' My Dog par Claude Carrère.

[235] J'ai étudié ici exclusivement l'exercice linguistique des paroliers car nous avons vu que les adaptations sont au cœur des critiques de la copie. Mais, en dehors de mon argumentation, il faut au moins souligner que les chansons originales peuvent être également l'occasion pour les paroliers d'exprimer une localité française tout en se référant à l'espace britanno-étatsunien. Par exemple, j'ai déjà cité plus haut la chanson de Stella J'Achète Des Disques Américains qui porte en dérision l'achat de disques anglophones par des jeunes français qui ne parlent pas l'anglais. Ou encore la chanson Qui Est "In" ? Qui Est "Out" ? de Serge Gainsbourg qui évoque les Beatles mais au Bus Palladium parisien, rue Fontaine. Plus largement, Serge Gainsbourg constitue un cas intéressant dans la mesure où ses nombreux emprunts et nombreuses références aux espaces britanno-étatsuniens –dont l'emploi fréquent du « franglais », c'est-à-dire de l'insertion de mots anglais dans des textes français – lui permettent précisément d'établir une distance avec une culture anglicisée ou américanisée. D'ailleurs, dans l'introduction à son concept de branchement, Jean-Loup Amselle considère que « *Parler franglais, c'est peut-être, pour les Français, énoncer la vérité de leur culture […]* ». Pour une analyse plus détaillée du rapport ambivalent que Gainsbourg entretient à la culture étatsunienne, le lecteur peut se rapporter à l'article de Chris Tinker. Amselle (Jean-Loup), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p.13 ; Tinker (Chris), « Serge Gainsbourg and Le Défi américain », *Modern & Contemporary France*, vol 10, n°2, 2002, p.187-196.

étatsunien ; soit l'adaptation s'y adapte et exprime un sens spécifiquement français puisque la nécessité d'adapter pour traduire le sens originel trahit une localité qui ne peut être externalisée. Autrement dit, comme l'a montré Michael Spanu dans sa thèse consacrée aux *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, la pratique linguistique des paroliers se situe entre « *traduction et trahison*[236] ». Déjà, aux alentours de 1965, des sociologues-sémiologues réunis autour de la revue *Communication* (Théodor Adorno, Jacques Charpentreau, Umberto Eco, Edgar Morin, Lucien Rioux), envisagent l'acclimatation de la culture populaire étatsunienne en France comme des emprunts fragmentés et parcellaires à un ensemble organique qui perd son sens en dehors de son contexte de production[237].

Le régime des adaptations qui caractérise – en partie – le rock français de la première moitié des années 60 ne peut justifier l'idée d'un « rock francisé », c'est-à-dire d'une copie conforme au rock britannique ou étatsunien, simplement traduit en langue française. Les adaptations, à l'instar du terme « yéyés », expriment un contexte spécifiquement français justement parce que l'exercice linguistique oblige nécessairement à une relocalisation qui façonne la frontière entre un intérieur et un extérieur[238]. Le « contexte » ne doit pas se comprendre dans un sens contingent, c'est-à-dire comme une simple indication géographique ou encore se réduire à la nationalité accessoire des acteurs. Car au final, si l'on accepte assez facilement l'idée que le rock étatsunien ou le rock britannique ne peuvent se comprendre qu'au sein de leur contexte de production respectif, il faut alors pouvoir admettre que les adaptations françaises, en dépit du fort mimétisme des musiciens, procèdent de la même logique.

*

[236] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France…, op.cit*, « Les yéyés : une pratique de la langue entre traduction et trahison », p.126-137.

[237] A titre d'exemple : Adorno (Theodor W.), « L'industrie culturelle », *Communications*, n°3, 1964, p.12-18 ; Charpentreau (Jacques), « Par ailleurs la chanson est un art », *Communications*, n°6, 1965, p.34-42 ; Eco (Umberto), « La musique et la machine », *Communications*, n°6, 1965, p.10-19 ; Eco (Umberto), « La chanson de consommation », *Communications*, n°6, 1965, p.20-33 ; Morin (Edgar), « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n°6, p.1-9 ; Rioux (Lucien), « Néo-Folklore ? », *Communications*, n°6, p.65-75. Philippe Birgy propose une analyse intéressante de ces critiques que je présenterai au chapitre suivant. Notons simplement qu'en soulevant le problème posé par l'importation d'objets culturels étatsuniens dans un autre contexte que celui de leur production, les auteurs tendent à opposer une culture qui serait aux Etats-Unis authentiquement populaire et deviendrait en arrivant en France une culture de masse. Birgy (Philippe), « "Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer". Le yéyé et l'importation de la contre-culture américaine », *Volume !*, n°9-1, 2012, p.159-163.

[238] Je ne veux pas dire que si un rock français chanté en langue anglaise avait été soutenu par les responsables de l'industrie du disque (voir chap. ?), il en aurait été moins « français ». Ce n'est pas tant l'exercice linguistique qui exprime un contexte spécifiquement français que les acteurs intégrés à ce contexte. Cela étant, l'exercice linguistique rend plus visible, renforce aussi peut-être, l'expression de cette francité.

En construisant la grandeur des musiciens britanniques et étatsuniens et leur image de créateurs pour promouvoir les productions françaises, l'industrie musicale, les musiciens et les journalistes de la presse musicale ont paradoxalement contribué à fournir des arguments justifiant aux yeux de certains – dont une partie des musiciens et des journalistes – une dévaluation du rock français qui s'est trouvé coincé entre deux conceptions antagonistes de l'authenticité. En effet, le respect des modèles britanniques et étatsuniens, motivé par les uns (musiciens) par une recherche de l'authenticité, par les autres (responsables de l'industrie du disque) par une stratégie commerciale visant à tirer profit des modes de l'anglicité et de l'américanité, s'est trouvé aux antipodes de l'authenticité attendue par une partie du public. Si l'on suit le raisonnement des critiques de la copie, les musiciens français auraient dû au contraire se distinguer des modèles britanniques et étatsuniens en exprimant une spécificité française. Cela nous permet d'enrichir la notion d'authenticité musicale en lui ajoutant une dimension nationale[239]. Certes, dans les discours sur la musique, l'originalité est au centre du sens commun de l'authenticité, mais ici, l'originalité se double d'une singularité relative à l'identité nationale – ou supra-nationale si l'on prend en compte la conception d'un espace « anglo-saxon ».

Pourtant, si l'on met de côté les représentations des lecteurs et des musiciens, force est de constater qu'un rock français joué par de jeunes musiciens est bien né en ce début des années 60. Une brève comparaison avec le rock britannique permet d'apercevoir les apories des critiques de la copie, ce qui nous oblige à ne pas les prendre trop au sérieux, tout du moins comme facteur explicatif du rejet du rock français, ou plus exactement de sa francité. Les adaptations ou la pratique mimétique ne peuvent être une raison suffisante pour justifier l'absence d'une francité du rock français puisque nous avons vu au chapitre précédent que les groupes britanniques de R&B étaient reçus en France comme une spécificité britannique alors même que leur répertoire était composé presque exclusivement de reprises et qu'ils affichaient une attitude de reproduction du blues étatsunien. De plus, à l'instar du rock britannique, le nombre d'adaptations dans les productions destinées aux jeunes baisse fortement à partir de la seconde moitié des années 60 avec au contraire une augmentation de chansons originales. Ainsi, si les critiques de la copie sont présentées par des lecteurs et des musiciens comme l'explication majeure d'une inauthenticité du rock français, c'est-à-dire d'une non-francité, il faut trouver des facteurs sociaux externes à cette justification qui est censée être précédée d'un constat. Contrairement à leurs discours, ce n'est pas le constat

[239] J'y reviendrai plus en détail au chapitre suivant.

d'une copie qui justifie l'inauthenticité mais le sentiment d'une inauthenticité qui fait intervenir l'argument de la copie.

Chap.5 : Le « *grand partage* », une partition contextuelle esthétique et éthique (1. Culture Yéyé)

> La pop-music se meurt ? Non, puisque la pop-music française n'existe guère, n'a pratiquement jamais existé. C'est le désert. Si Londres, San-Francisco et Memphis sont les pôles de la production pop, on serait bien en peine, en France, de trouver une dizaine de véritables créateurs, producteurs et animateurs pop […] Où sont les Brian Epstein, les Giorgio Gomelski, Berry Gordon, Chas Chandler, Phil Spector, Brian Wilson, Reg Guest, Burt Baccarach, Holland-Dozier-Holland, Frank Zappa, Lou Adler français ? Johnny Stark et Claude Carrère ? Oui, mais ils s'occupent, et avec profit, l'un de Mireille Mathieu, l'autre de Sheila, machines à tubes parfaitement créées et dirigées, stéréotypées et digérées. Nous, on n'aime pas beaucoup. Et vous ? Bien sûr, bien sûr, ils connaissent à merveille leur boulot, mais enfin, tout ça sonne plutôt vieux…[1]
>
> Pourtant, Eddy Mitchell, le premier chanteur de rock'n'roll français pour les lecteurs de "Disco Revue" […] a modifié son jeu de scène en le rendant moins provocant[2].

Jusqu'à présent, nous avons vu que ni les producteurs – dont les principaux concernés, les musiciens –ni le public – qu'il se prononce pour ou contre les productions françaises – ne reconnaissent au rock français une francité. Pour résumer, d'abord parce que les responsables de l'industrie du disque et les professionnels des médias produisent et promeuvent les jeunes rockers à travers une identité américanisée et/ou anglicisée, renforcée par la pratique mimétique et l'auto-identification des musiciens (chap.2 et 4). Ensuite, parce qu'une partie du public reproche au rock français son manque d'originalité – ce qui n'est ni contesté par un public qui le soutient, ni par les musiciens eux-mêmes (chap.4). Ces évaluations ont pu être consignées en mettant l'accent sur les discours relatif au rock français mais ne sont représentatives des discours produits sur les productions françaises à destination du marché jeune qu'en marge. En effet, si l'on élargit l'analyse aux discours sur les yéyés – à savoir, un courant musical dont la définition tient essentiellement à sa promotion par Salut les Copains – , la critique, plus radicale, est d'un autre ordre : le rock français, même dénué de francité, n'existerait pas. Gérôme Guibert parle alors de « grand partage » qu'il définit comme « *une séparation qui se concrétise entre le rock et la variété, mais aussi entre les musiques françaises et anglo-saxonnes, et ce, du point de vue des productions, comme des publics*

[1] Chatenier (Pierre), « Inventaire 68 », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.32-33.
[2] Auteur non renseigné, « Eddy Mitchell a-t-il délaissé le rock'n'roll ? », *Disco Revue*, n°8, mai 1965, p.14.

concernés[3] ». Autrement dit, une dichotomie entre rock « anglo-saxon » et variétés françaises est opérée par des producteurs et des publics. Tout en m'appuyant sur le travail de Guibert dont je suis ici tributaire, j'approfondirai ces deux mouvements séparatistes en mettant l'accent sur leur coordination qui est loin d'aller de soi et qui à ma connaissance, n'a pas fait l'objet d'un travail approfondi.

Pour répondre à cette problématique, je combinerai une sociologie de la production et une sociologie de la réception[4], mais le terrain d'étude sera réparti entre ce chapitre et le suivant, ce qui invite alors à une lecture croisée. Je me concentrerai ici sur le « grand partage » opéré par les producteurs des yéyés et réserverai pour le chapitre suivant le « grand partage » opéré par des publics et des producteurs relevant d'une culture rock. De plus, j'arrêterai l'analyse en 1968. Si le magazine *Salut les Copains* cesse d'être publié en 2006, l'émission radiophonique éponyme s'arrête en 1969 et avec elle, une culture yéyé[5] dont le glas sonnait déjà à la veille de mai 68, comme en atteste un article de François Caviglioni publié dans *Le Nouvel Observateur* au mois d'avril[6].

Variétisation et francisation des yéyés

Dès 1960, Daniel Filipacchi apporte son soutien aux jeunes rockers français en les promouvant auprès d'un audimat puis d'un lectorat conséquents. Pourtant, aux alentours de 1964, *Disco Revue* et des lecteurs de la presse des idoles reprochent aux yéyés, c'est-à-dire aux musiciens promus par les deux Salut les Copains, de ne pas relever du « rock ». Si je chercherai au chapitre suivant à apporter un regard sociologique sur ces critiques, il faut d'abord montrer qu'elles ont été en partie déterminées par les stratégies des producteurs qui ont effectivement consisté en une variétisation des productions destinées au marché jeune.

L'association entre les yéyés et la variété a déjà été posée par certains travaux mais est loin d'aller de soi. Par exemple, pour Florence Tamagne, les yéyés renvoient à partir de 1963 à un courant commercial qui se rapproche plus de la variété que du rock. Elle justifie donc ce qui relèverait d'un processus de variétisation par le critère commercial[7]. *Quid* des succès

[3] Guibert (Gérôme), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, St Amant Tallende, Irma éditions, Mélanie Séteun, 2006, p.127.
[4] La distinction entre production et réception est heuristique car elle permet de mettre en lumière des convergences ou des divergences entre les producteurs (au sens professionnel du terme) et les publics. Mais elle ne revêt pas de valeur empirique puisque les publics participent aussi de la production.
[5] Par culture yéyé, j'entends rendre compte d'une production musicale intrinsèquement liée à la promotion de certaines valeurs.
[6] Caviglioni (François), « Copains clopants », *Le Nouvel Observateur*, 11 avril 1968, p. ?.
[7] Plus loin dans son travail, elle adopte néanmoins une autre approche en montrant que la catégorie « variété » sert aux « puristes » du rock à dévaluer les yéyés. Tamagne (Florence), « "C'mon everybody", Rock'n'roll et

commerciaux quasi-planétaires de productions britanniques ou étatsuniennes qui ont été et sont toujours aujourd'hui qualifiées de « rock » ? A l'instar de Tamagne, Gérôme Guibert constate une évolution esthétique qui se serait opérée au tournant de 1963 : « *Si Salut les Copains a pour but premier de lancer le rock'n'roll en France, l'émission de radio et le magazine deviennent dès 1963 des médias adolescents traitant des nouveaux artistes de variétés et du "temps des copains". Que s'est-il passé ?*[8] » Guibert semble donc prendre acte de deux esthétiques objectivement distinctes à partir desquelles une variétisation peut être pensée. Afin de contourner les problèmes posés par une définition des variétés qui se voudrait objective, j'envisagerai la variétisation des yéyés sous un angle résolument émique. C'est avant tout le sens que les producteurs mettent dans leur pratique qui permet de parler d'une variétisation. Les taxinomies et les jeux de filiations employées tendent à être conçus, si ce n'est en dehors du « rock », en marge de celui-ci, et ce, de façon croissante au cours de la décennie[9].

Enfin, l'intérêt majeur de la partie est de démontrer l'articulation qui se joue entre un mouvement de variétisation et un mouvement de francisation[10].

5.1.1 Du « rock » à la « chanson de rythme ». Evolution de la catégorisation des chanteurs yéyés

Les journalistes de *Salut les Copains* recourent à diverses appellations pour catégoriser les musiques qu'ils chroniquent. Au cours de la décennie, il apparait que les catégories « *variétés* », « *music-hall* », « *chanson française* » et des appellations inédites centrées sur le rythme[11] (« *chanson de rythme* », « *chanson rythmée* », « *musique de rythme* ») sont employées plus systématiquement pour qualifier les productions françaises. A l'inverse, le « rock » semble réservé aux productions britanniques ou étatsuniennes[12]. Avant d'en venir à

identités juvéniles en France (1956-1966) », in Bantigny (Ludivine) et Jablonka (Ivan), dir., *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France. 19e-21e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.206.

[8] Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.118.

[9] Rien ne permet de tabler sur un abandon total du « rock » par les producteurs des yéyés. Il faut alors insister sur l'idée d'une variétisation relative.

[10] De même que pour la note précédente, il s'agira de rendre compte d'une francisation relative plutôt que d'une francisation totale où toutes références et filiations à l'espace « anglo-saxon » disparaitraient, ce qui contredirait l'argumentation du chapitre 4.

[11] Au premier abord, ces appellations semblent correspondre à une francisation langagière de l'anglicisme *beat music*. Pourtant, nous verrons qu'elles servent au contraire à spécifier les productions françaises vis-à-vis de la *beat music* britannique et étatsunienne.

[12] Encore une fois, il est important d'insister sur la dimension tendancielle de l'analyse. Par exemple, si les Beatles sont le plus souvent présentés comme le groupe phare du « *rock anglais* », un des journalistes du magazine parle en 1967 de « *musique de variétés* ». Auteur non renseigné, « Du haut de leur dernier disque, quatre Beatles vous contemplent », *Salut les Copains*, n°61, août 1967, p.54-55. Du reste, il est important de comprendre que la catégorie « variétés » n'est pas pensée nécessairement en opposition au « rock » lorsqu'elle est appliquée à des musiciens britanniques ou étatsuniens. A l'inverse, nous verrons que l'emploi de la catégorie

l'évolution de la catégorisation des musiciens français, il convient d'expliquer le sens que peut recouvrir l'appellation « chanson de rythme » (et ses variantes) dans *Salut les Copains*.

Il a déjà été démontré que Filipacchi adopte une posture qu'on peut qualifier de pragmatique. Par pragmatisme, on peut alors entendre une stratégie dont le but vise à concilier des goûts personnels et la volonté d'attirer un large public. Cette définition permet justement de rendre compte de l'investissement de Filipacchi dans *Jazz Magazine*. Certes, la massification du jeune lectorat constituait de façon évidente un objectif important pour l'équipe du magazine mais elle n'en était pas moins opérée par des passionnés de jazz. En revanche, Filipacchi n'est pas un passionné de rock – du moins, si l'on renvoie le genre à la musique produite dans les années 50 et 60 par de jeunes musiciens blancs[13] – et on ne peut que rappeler l'accueil mitigé que réservait *Jazz Magazine* au rock. Mais le non goût de Filipacchi pour le rock n'est pas à proprement dit un dégoût[14]. Au contraire, à l'instar de bon nombre de critiques français de jazz dans les années 50, Filipacchi reconnait au rock une vertu pédagogique : le genre devrait permettre à un public jeune non averti de se familiariser aux rythmes issus du jazz. Autrement dit, si Filipacchi n'est pas un passionné de rock, il reste disposé à promouvoir une musique qui porte en elle les rythmes du jazz. C'est exactement le sens qu'il donne à un éditorial de *Salut les Copains* publié en 1962 :

> Mais à l'intérieur du jazz, qui est une musique pleine de richesse et de variété, j'ai toujours eu une préférence marquée pour cette spécialité que les fabricants de disques américains appellent "Rhythm and Blues" et que les Noirs désignaient entre eux, depuis des dizaines d'années déjà, sous le nom de Rock and Roll. C'est cette musique, qui, en déferlant sur la France, a sérieusement purifié l'atmosphère poussiéreuse de la chansonnette en introduisant toutes les trouvailles rythmiques et mélodiques des grands interprètes américains[15].

La catégorie « chanson de rythme », employée dans *Salut les Copains*, est alors particulièrement intéressante en ceci qu'elle illustre le rapport ambivalent qu'entretient

---

« variétés » pour qualifier des productions françaises sert généralement aux journalistes ou aux musiciens à signifier, si ce n'est une rupture avec le rock, du moins un éloignement avec celui-ci.

[13] Dans le cas des rockers étatsuniens noirs, rappelons que Filipacchi entend la catégorie « rock » comme un synonyme de styles musicaux antérieurs (blues, r'n'b, jazz, etc.).

[14] J'insiste sur ce point pour ne pas laisser entendre que par « pragmatisme », il s'agit de concevoir un producteur qui, pour des raisons commerciales, diffuse des musiques qu'il n'aime pas. Michel Poulain, qui a travaillé aux deux Salut les Copains (radio et magazine), m'indique au cours de l'entretien que certains chanteurs n'avaient pas le droit de cité, à l'instar de Mireille Mathieu ou Nana Mouskouri, alors que leur succès commercial était pourtant important. En effet, en 1966, 4 chansons interprétées par Mireille Mathieu sont présentes dans le *top 60* annuel, dont 3 qui occupent les 3 premières places. L'année suivante, elle y enregistre 3 chansons dont l'une occupe la première place. En 1967, 3 chansons interprétées par Nana Mouskouri se placent respectivement à la 11e, 47e et 59e places du *top 60* annuel. Ainsi, Filipacchi, en tant que producteur d'une émission sur une radio périphérique financée par la publicité, est soumis à des contraintes économiques, mais ne diffuse pas pour autant n'importe quel chanteur, quand bien même il pèserait sur le marché. Entretien avec Michel Poulain, 1 avril 2015 ; Ferment (Fabrice), *Top France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/45tours.htm

[15] Filipacchi (Daniel) , « Je vous emmène à Europe 1 », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.28-29.

Filipacchi au rock. Parler de « chanson de rythme » revient à contourner le « rock » sans rompre totalement avec lui. Pour le dire autrement, un apport du rock est reconnu – celui d'avoir « dépoussiéré la chansonnette » –, mais le rock en tant que genre musical importe moins que les rythmes qu'il véhicule. Ainsi, la catégorie « chanson de rythme » s'adresse à un lectorat séduit par les rythmes du rock mais n'oblige pas l'équipe de *Salut les Copains* à adopter une attitude puriste vis-à-vis du « rock ». La logique n'est autre lorsque Filipacchi déclare dans le même éditorial n'aimer « *en France que les chanteurs plus ou moins rock*[16] ».

L'utilisation de la catégorie « chanson de rythme » n'aurait qu'un intérêt relatif si elle n'avait pas été corrélée à une évolution plus globale de la catégorisation des musiciens français dans *Salut les Copains*. En effet, bon nombre de musiciens qui ont été associés au « rock » dans les premiers numéros du magazine ne le sont plus à partir de 1963 – c'est le cas de Sheila, Richard Anthony ou encore Claude François. L'auto-identification des musiciens doit être également prise en compte[17]. Par exemple, Petula Clark parle en décembre 1962 de « *chanson rythmée* » pour situer l'une de ses chansons en dehors du rock : « *"Vilaine fille, mauvais garçon", par exemple, est une chanson rythmée, mais non un rock*[18]. » A ce glissement lexical, il faut ajouter les musiciens dont la filiation au « rock » n'est pas effectuée, et ce, dès leur arrivée sur le marché du disque (Françoise Hardy, France Gall, Salvator Adamo ou encore Jacques Dutronc[19]). Il reste un dernier cas de figure, celui des musiciens dont la filiation au rock n'est pas totalement rompue mais dont la catégorisation – ou auto-catégorisation – témoigne néanmoins d'une distance établie. Il s'agit essentiellement de quatre chanteurs qui se sont fait connaitre en tant que chefs de file du rock français, à savoir Johnny Hallyday, Eddy Mitchell, Dick Rivers et Sylvie Vartan.

Contrairement à Eddy Mitchell et Sylvie Vartan dont l'évolution esthétique semble plus subie que recherchée – nous le verrons plus loin –, Dick Rivers indique dans son autobiographie qu'il a lui-même cherché à prendre ses distances avec le rock :

> Je rêvais de faire des choses différentes, j'avais envie de chanter comme les Américains avec un grand orchestre et des violons. Au départ, je voulais être un chanteur avec un

[16] *Ibid*.
[17] Le fait que des musiciens s'excluent eux-mêmes du rock est important car il démontre que leur exclusion du rock par le public qu'on étudiera au chapitre suivant n'est pas le résultat d'une lutte pour la définition légitime du rock. Les exclus partagent alors avec ceux qui les excluent les termes qui président à leur exclusion.
[18] Elle répond alors au journaliste qui lui demande si ses nouvelles chansons « *rompent avec le rock* ». Vincent (Eric), « Petula Clark », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.40.
[19] Jacques Dutronc a été associé au rock, mais lorsqu'il jouait dans le groupe El Toro Et Les Cyclones à l'extrême début de la décennie. Lorsqu'il arrive sur le marché du disque en tant que chanteur solo, il n'est plus question de rock.

> groupe derrière, mais la maison de disques nous avait imposé quelque chose de différent […] Je me suis dit que j'allais montrer que je pouvais chanter autre chose que du rock[20].

Il reste que Johnny Hallyday lui assure le maintien d'une filiation avec le rock lorsqu'il déclare en 1965 dans *Salut les Copains* : « *[…] Eddy [Mitchell] et Dick n'ont aucune intention de laisser tomber le style rock, même si, le répertoire des pionniers venant à s'épuiser, il leur faut chanter parfois des airs de plus récente création. Eh bien, nous sommes donc au moins trois à affirmer notre fidélité au rock*[21]. » Cette même année, un journaliste de *Salut les Copains* titre son article consacré à Dick Rivers et Eddy Mitchell « deux purs du rock[22] ». L'exclusion de Dick Rivers n'est donc que partielle, même s'il est de moins en moins associé au rock au cours de la décennie.

Un journaliste de *Salut les Copains* souligne dès décembre 1962 que le premier album en solo d'Eddy Mitchell marque une rupture avec le rock :

> Il y chante des chansons qui, pour une fois, rompent avec le rock, et notamment une adaptation de "The night I cry" (Mais reviens-nous) qui est particulièrement réussie. Pour revenir à son style de prédilection, Eddy prépare d'autre part un disque dans lequel il sera accompagné par des cuivres, et où il chantera dans le style des chansons de rock 1956 ![23]

La rupture est donc présentée ici comme une parenthèse puisque Mitchell prépare un disque « *dans le style des chansons de rock 1956* ». Mais deux ans plus tard, Mitchell enterre lui-même sa panoplie de rocker dans un article qui titre pourtant « *deux purs du rock* » :

> Je vais me préparer à une carrière de chanteur traditionnel. La page est tournée. Je sais ce que je dois au rock, je l'aime toujours autant et je suis prêt à renvoyer l'ascenseur : c'est-à-dire que je ne le laisserai jamais tomber, je ferai tout ce qu'il sera possible pour le faire connaître du public. Mais il faut bien se l'avouer : la belle époque est vraiment terminée[24].

Deux mois plus tard, dans un article publié dans *Disco Revue* qui titre « Eddy Mitchell a-t-il délaissé le rock'n'roll ? », ce dernier relativise cette fois son évolution esthétique qui apparait moins comme une rupture mais plutôt comme une diversification de son style, qu'il justifie par la volonté d'élargir son public :

> Cela devait arriver. Je commence à vieillir un peu et j'avais terriblement envie d'élargir mon public. Je risquais gros…je le savais…mais l'expérience a été concluante pour moi. Si j'étais resté uniquement rocker, je ne me serais jamais affirmé auprès des adultes et des gens du métier. Aujourd'hui, cela me plaît terriblement de penser que des personnes âgées viennent voir mon tour de chant qui est aux trois quarts composés de rock'n'roll.

---

[20] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, Paris, Editions Carrere, Michel Lafon, 1987, p.145 et p.237.
[21] Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.55.
[22] J.-M.P., « Deux purs du rock : Eddy et Dick », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.56-73 et p.129-130.
[23] Auteur non renseigné, « S.L.C. Actualités », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.82-85.
[24] J.-M.P., « Deux purs du rock », *Salut les Copains*, art.cit, p.56-73.

> En fin de compte, le fait que je plaise à différents publics ne peut que servir la cause du rock en France[25].

Ce qui est particulièrement intéressant dans ce propos, c'est qu'en quantifiant son répertoire (composé au ¾ de rock), Mitchell pense distinctement deux esthétiques et se présente donc à travers une identité musicale cumulative (« *Si j'étais resté uniquement rocker…* »).

A l'instar d'Eddy Mitchell, les termes que choisit Sylvie Vartan pour décrire son évolution esthétique dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1967 sont de l'ordre du quantitatif :

> J'ai commencé en chantant des chansons rapides, purement de rock and roll et j'ai un penchant pour ce style. J'en chante moins maintenant parce que j'ai beaucoup plus de mal à en trouver qui me plaisent et qui conviennent à ma voix. D'un autre côté, je trouve très ennuyeux dans un tour de chant d'avoir uniquement des chansons lentes, c'est pourquoi je me partage entre la chanson un peu traditionnelle et la chanson de rythme[26].

Vartan inscrit d'abord ses débuts dans le style « *purement rock and roll* ». Ensuite, elle reconnait qu'elle s'en est éloignée quantitativement parlant (« *J'en chante moins* »), ce qui rejoint les propos d'Eddy Mitchell. Mais a contrario de ce dernier, elle opère un glissement lexical pour rendre compte d'une évolution esthétique qui ne devrait être que quantitative. Vartan ne dit pas seulement chanter moins de « rock » qu'avant, elle indique également chanter désormais des « *chansons lentes […] un peu traditionnelle* » et de la « *chanson de rythme* ». Ainsi, à l'instar des journalistes de *Salut les Copains*, elle entretient une ambiguïté avec la catégorie « chanson de rythme » qui garde un lien avec le rock, par les rythmes et le tempo, sans parler de « rock » à proprement dit.

Johnny Hallyday constitue un cas atypique, et ce pour deux raisons. D'abord, parce que des journalistes de la presse musicale – dont la presse rock – l'associeront tout au long de sa carrière au rock, même si la filiation reste épisodique et est loin de faire consensus[27]. Ensuite, Hallyday constitue un cas atypique car, contrairement à Dick Rivers, Eddy Mitchell et Sylvie Vartan qui reconnaissent une prise de distance avec le rock, il s'est toujours opposé aux discours qui tentaient de l'en éloigner – autrement dit, a contrario des trois chanteurs cités, Hallyday lutte contre la catégorisation dont il est l'objet. A ce sujet, les propos qu'il échange avec Antoine en 1966 (publiés dans *Salut les Copains*) en constitue une bonne illustration :

> Antoine : Si je t'applique l'étiquette "yéyé", l'acceptes-tu ou t'en défends-tu ? Pourquoi ?

[25] Auteur non renseigné, « Eddy Mitchell a-t-il délaissé le rock'n'roll ? », *Disco Revue*, n°8, art.cit, p.14.
[26] Kœchlin (Philippe), « Un show brulant », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.26.
[27] Je reviendrai plus en détail sur l'évolution esthétique d'Hallyday car elle sera plus utile dans la partie consacrée à la variétisation des yéyés.

> Hallyday : Bien sûr que je m'en défends. Je suis fidèle à l'esprit du rock. C'est la seule étiquette qui me convienne, et si j'avais demain conscience d'être un "yéyé", je m'arrêterais immédiatement[28].

Cet échange n'a pas véritablement d'intérêt si l'on s'intéresse à sa dimension conflictuelle –conflictuelle au sens où Antoine somme Hallyday de se défendre contre la catégorie qu'il lui impose. Il intervient dans un contexte où les deux chanteurs sont opposés dans les médias, notamment parce qu'ils se sont taquinés par chanson interposée. Il arrive alors que des rivalités entre musiciens soient créées artificiellement par des producteurs qui y voient une possibilité de promouvoir leur poulain[29]. En revanche, l'échange est intéressant pour les catégories musicales que les deux chanteurs retiennent. Le terme « yéyé », jusqu'alors associé au « rock », semble en être devenu l'antithèse. Hallyday réitère sa filiation au rock mais, pour ce faire, il accepte implicitement qu'il existe une différence entre « rock » et « yéyés ».

Initialement constitué autour du rock et des genres d'origine étatsunienne qui lui sont associés, *Salut les Copains* s'est diversifié au cours de la décennie, notamment parce qu'il comprend des musiciens qui ne sont pas (ou plus) associés au rock (Claude François, Sheila, Adamo, Petula Clark, Richard Anthony, etc.). La présence de musiciens dont la filiation au rock résiste un peu mieux (Johnny Hallyday, Eddy Mitchell, Dick Rivers, Sylvie Vartan) donne au contenu de SLC l'apparence d'un *patchwork* stylistique qui comprend une part de rock. Mais on peut également repérer une évolution plus générale de la catégorisation des musiciens dans la mesure où, même ceux dont la filiation au rock reste plus ou moins préservée, plus ou moins épisodiquement, tendent à être rattachés à d'autres catégories, pensées distinctement du « rock ». Le glissement lexical du « rock » à la « chanson de rythme » est à ce sujet significatif. Il est par ailleurs intéressant de remarquer qu'il se retrouve dans les deux articles d'Edgar Morin, pourtant publiés à deux jours d'intervalle en 1963[30]. Si dans le premier, le terme « rock » est employé, il n'apparait pas dans le second. A l'inverse, les appellations composées du radical « rythm » apparaissent une seule fois dans le premier mais quatre fois dans le second. Or, c'est dans ce deuxième article que Morin parle de « yé-yé ». Certes, le glissement lexical n'induit peut-être pas pour Morin un glissement

[28] Auteur non renseigné, « Johnny et Antoine au jeu de la vérité », *Salut les Copains*, n°47, juin 1966, p.50.
[29] Dans mon mémoire de master 2, j'ai par exemple étudié la « guerre » qui oppose au Royaume-Uni les Rolling Stones et les Beatles et qui est loin de correspondre aux coopérations qui rapprochent les deux groupes. L'opposition médiatique résulte avant tout d'une stratégie déployée par le *manager* des Stones qui a cherché à promouvoir ses poulains comme des « anti-Beatles ». Glenn (Matthias), *La construction d'un classique en musique rock. Les Rolling Stones dans Rock & Folk (1966-1990)*, mémoire de Master 2 en sociologie sous la direction de Stéphane Dufoix et Gabriel Segré, Université Paris-Nanterre, 2013, p.107-108.
[30] Morin (Edgar), « Une nouvelle classe d'âge », *Le Monde*, 6 juillet 1963 ; Morin (Edgar), « Le "yé-yé" », *Le Monde*, 8 juillet 1963.

sémantique, mais il n'en n'est pas moins révélateur d'une ambivalence de l'identité esthétique des yéyés et de son évolution.

5.1.2 Les producteurs yéyés face au rock : stratégies commerciales, goûts et effets de réseau

La variétisation des yéyés n'est pas que discursive. Elle peut également renvoyer à des choix opérés par des producteurs qui, pour plusieurs raisons, prennent leur distance avec une esthétique du rock, telle qu'ils se la représentent. Cette prise de distance est objectivable au sens où elle peut se mesurer par des éléments musicologiques concrets. Mais il faut immédiatement ajouter que ce raisonnement implique un biais important : toute analyse comparative qui permet d'objectiver les différences formelles entre le rock et les yéyés postule implicitement que les rocks britannique et étatsunien constituent l'étalon de référence à l'aune duquel on décante ce qui relèverait du rock et ce qui n'en relèverait pas. Ce postulat implicite – serait « rock » ce qui correspond au rock tel qu'il se pratique au Royaume-Uni et aux Etats-Unis – est d'autant plus biaisé qu'il suppose *une* esthétique des rocks britannique et étatsunien, ce qui, bien entendu, ne correspond pas à aucune donnée empirique. La démonstration qui sera proposée ne vise donc pas à justifier l'idée de productions qui s'éloigneraient objectivement du rock, au nom d'éléments musicologiques, mais plutôt à démontrer que les acteurs conçoivent des éléments musicologiques qui caractérisent les productions yéyés en dehors du rock, parce qu'elles ne correspondent pas aux éléments musicologiques qui caractérisent certaines productions des rocks britannique et étatsunien.

Plusieurs témoignages convergent vers l'idée que du rock français a été produit à l'extrême début des années 60, non parce que les producteurs avaient un goût prononcé pour le style mais parce qu'ils en tiraient un intérêt commercial. Par exemple, selon Moustique et Joël Daydé, leur directeur artistique Léo Missir n'aimait pas le rock[31]. Pour le guitariste des Chaussettes Noires, leur preneur de son, Jacques Lubin, un féru de jazz, considérait le rock comme « *une pure rigolade*[32] ». Bien entendu, ces discours posent problème dans la mesure où ils sont tenus par des acteurs qui prêtent des motivations à d'autres acteurs avec qui ils sont potentiellement en compétition ou en conflit. Cela étant, des professionnels de la musique reconnaissent également que leurs choix esthétiques sont guidés par un intérêt d'ordre commercial. Par exemple, Sheila ne se montre pas particulièrement attachée au style musical qu'elle pratique : « *Je vends du twist parce que c'est le twist qui plaît actuellement. Si c'était*

[31] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017 ; entretien avec Joël Daydé, 8 mars 2016.
[32] Auteur non renseigné, « Chaussettes Noires, interview de William Bennaïm », *Juke Box Magazine*, n°113, février 1997, p.21.

le paso-doble, je chanterais des pasos-dobles[33]. » Dans son autobiographie publiée en 1988, Eddie Barclay explique son investissement dans le rock par les intérêts que sa maison de disque pouvait en tirer :

> Lorsque sont arrivées les années 60, tout a vraiment basculé. Les enfants des années 60, précoces, ont découvert à douze ou treize ans une musique (que pour ma part je n'aimais pas excessivement[34]) […] Je n'ai pas été très enthousiaste par ce déferlement de "yéyé". Ce n'était pas mon genre de musique. Ce n'était pas non plus celui de Lucien Morisse […] Chez Barclay, nous avons dû nous adapter. Même moi j'ai fait un effort et je suis allé dans le temple du rock'n'roll, au Golf Drouot chez Henri Leproux[35].

Si l'investissement d'acteurs de la musique (musiciens compris) dans le rock peut donc se lire comme une stratégie commerciale, la prise de distance avec le rock, soulignée par les acteurs en question, relève d'une même logique puisqu'à partir de 1964, les musiciens qui ne sont pas ou plus associés au rock vendent plus de disques que ceux qui le sont encore[36]. Comme le souligne Lucky Blondo, les musiciens qui ont voulu réussir sur le terrain commercial ont dû faire des concessions esthétiques : « *Johnny […] a tout de suite pigé et accepté le fonctionnement du métier. Nous, nous étions rebelles, nous nous amusions. Puis, certains ont compris que pour gagner de l'argent il fallait faire certaines choses*[37]. »

L'inscription des producteurs dans le monde du music-hall a pu également intervenir dans l'élaboration d'une esthétique pensée en marge du rock. Pour le comprendre, il faut d'abord rappeler que, selon Becker, des conflits esthétiques peuvent survenir au sein d'une collaboration entre des acteurs de l'art qui n'agissent pas selon les mêmes valeurs et/ou conventions de travail. Il donne alors l'exemple d'un studio d'enregistrement qui refuserait de produire un son « sale » en dépit de la demande de musiciens pour qui un son « sale » peut être un son « beau »[38].

Ce type de conflit esthétique se retrouve dans le récit que livrent le guitariste et le chanteur du groupe rock Long Chris Et Les Daltons au sujet de leurs premiers enregistrements pour Philips en 1962 :

---

[33] Cité in Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, Paris, Julliard, 1966, p.30.

[34] Au regard de ce qui a été mentionné au sujet de Filipacchi et plus largement, dans la note précédente, au sujet d'un « gout pragmatique » des producteurs, je ne pense pas que Barclay recourt à un euphémisme en déclarant « *je n'aimais pas excessivement* »/ « *pas très enthousiaste* ». De mon point de vue, les termes qu'il emploi doivent être pris au premier degré, c'est-à-dire que son non goût pour le rock n'est pas à proprement parlé un dégoût.

[35] Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, Paris, Editions Robert Laffont, 1988, p.79-80.

[36] Dans le *top 60* des 45t de 1964, le premier rocker envisagé comme tel dans *Salut les Copains* (à savoir, Johnny Hallyday) apparait à la 18e place. Il est alors précédé par Adamo, Enrico Macias, Henri Salvador, Claude François, Jean Ferrat, Sheila, Richard Anthony, France Gall, etc. Ferment (Fabrice), *Top France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/html/annuel/1964.htm

[37] Cité in Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.122.

[38] Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, [1982], p.50.

> Je recherchais le son des Shadows au maximum […] J'avais un matériel d'enfer pour l'époque, c'est le summum. L'ampli était ce qui se faisait de plus gros, un AC 30 Vox […] A cela, il fallait ajouter une chambre d'écho plus une chambre de réverbération Fender ! […] Bien sûr en arrivant dans les studios d'enregistrement Philips, c'était les commentaires du genre : "oh le son, ça va pas, on coupe la réverbération" […] "Bon coco, c'est bien mais il faut me couper l'écho maintenant" […] Autrement, on a fait nos quatre morceaux nous-mêmes et le son ne plaisait pas du tout, parce qu'on était "hard". On nous a mis, pour étoffer le son, trois ringards –on ne peut pas dire que c'était des requins de studios parce que les pauvres gars devaient avoir à l'époque cinquante balais et ils devaient faire du bal de campagne […] Ils nous ont massacré notre truc allègrement. Ils ont même ajouté un espèce d'orgue bidon. Le début de "Talhassie Lassie" c'est un musicien de studio qui joue, ça s'entend […] Je le faisais avec un son agressif, alors ils ont coupé le début pour mettre ça […] Dans "I'm going home" […] un musicien de studio a pris ma strato [guitare électrique] […] La guitare est tellement musette, c'est trop ! […] Il valait mieux laisser les gamins faire plutôt qu'une bande de professionnels –de balloches –qui regardaient comme ça la partition, à travers leurs lunettes, en faisant : ding, ding, ding[39].

Cet exemple est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, l'opposition qui est faite entre des adultes de « *cinquante balais* » et « *les gamins* » illustre une ambiguïté de la culture musicale promue dans *Salut les Copains* comme une « culture jeune » alors qu'elle est co-produite par des adules qui semblent avoir le dernier mot sur la façon dont un enregistrement doit sonner. Ensuite –et c'est tout le problème que poserait l'idée d'une variétisation des yéyés si on l'envisageait sous un angle objectif –, la distance avec une esthétique rock que présente Long Chris Et Les Daltons se mesure à l'aune des productions britanno-étatsuniennes – ici, par la référence au groupe britannique les Shadows et par une façon d'utiliser le matériel Vox et Fender, c'est-à-dire des marques britanniques et étatsuniennes. De plus, son propos illustre parfaitement la problématique de cette première partie de chapitre puisque la distance avec le rock est corrélée à un rapprochement vers un style francisé qui apparait à travers les références au musette et au bal[40]. Enfin, comme le note Gérôme Guibert à qui j'ai emprunté la citation, l'exemple rend compte d'un décalage entre les normes esthétiques des rockers français et celles des professionnels du disque qui les encadrent, les seconds contestant les choix esthétiques des premiers[41]. Selon lui, ce refus des producteurs français d'intégrer les choix esthétiques des jeunes musiciens les distingue des producteurs étatsuniens de rock :

> Aux Etats-Unis, le rock'n'roll avait été le fruit d'une captation par de petites radios spécialisées et de multiples labels indépendants dont les producteurs étaient des passionnés par les musiques afro-américaines. Pour les producteurs hexagonaux, la

[39] Cité in Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.121.
[40] Je développerai plus loin la mobilisation du bal-musette par des commentateurs qui s'en servent pour définir une musique qui serait spécifiquement française.
[41] Guibert (Gérôme), *La production de la culture, op.cit*, p.119-122.

> problématique est différente et les entrepreneurs du disque estiment devoir respecter les critères esthétiques définis par un ensemble de professions, celles du music-hall[42].

En comparant le rock produit aux Etats-Unis dans les années 50 et la musique destinée aux jeunes français au début des années 60, Guibert implique un biais puisque, à l'instar de l'évolution esthétique des rockers français apparus sur le marché dès 1960, bon nombre de rockers étatsuniens ont déjà évolué vers d'autres esthétiques, conçues et reçues en dehors du rock. Lorsqu'il évoque des producteurs français qui « *estiment devoir respecter les critères esthétiques définis par un ensemble de professions […] du music-hall* », on ne peut que penser aux références au style « crooner », signifiées dans les productions d'Elvis Presley dès la fin des années 50[43].

En revanche, ce que Guibert cherche à démontrer reste tout à fait pertinent si l'on compare des productions contemporaines les unes des autres. Par exemple, au moment où les yéyés sévissent en France, certaines productions britanniques témoignent d'une acceptation par les producteurs des choix esthétiques des musiciens. L'autobiographie de l'ingénieur du son des Beatles montre par exemple que leur directeur artistique George Martin, pourtant né en 1926 – il n'est donc pas plus jeune que les producteurs des yéyés français –, restait à l'écoute de la volonté du groupe d'expérimenter des techniques inusuelles d'enregistrement[44]. Or, l'expérimentation de nouvelles techniques d'enregistrements s'est justement imposée dans les pays occidentaux comme un critère de définition du rock. L'historien Ludovic Tournès écrit par exemple au sujet de l'album Revolver des Beatles, sorti en 1966 :

> C'est avec les Beatles que le studio devient pour les artistes de rock un véritable instrument d'expérimentation sonore […] et constitue en quelque sorte l'ancêtre des multiples techniques de traitement et de distorsion du son que ne vont plus cesser d'utiliser producteurs et ingénieurs du son jusqu'à nos jours[45].

Le son saturé de la guitare dans You Really Got Me des Kinks offre un autre exemple. Le guitariste a alors enfoncé une aiguille à tricoter dans la baffle de son ampli et l'a lacérée avec une lame de rasoir. La chanson marque le début d'un recours plus systématique – encore en vigueur aujourd'hui – à la distorsion du signal sonore de la guitare électrique, soit par un certain réglage de l'amplificateur qui permet d'obtenir ce type d'effet, soit par l'utilisation de pédales de distorsion que les Stones populariseront l'année suivante avec leur grand succès commercial, Satisfaction. Les jeunes groupes britanniques sont tout autant encadrés que les

---

[42] *Ibid*, p.122.
[43] Référencer tout ce passage.
[44] Emerick (Geoff) et Massey (Howard), *En studio avec les Beatles. Les mémoires de leur ingénieur du son*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009.
[45] Tournès (Ludovic), *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Éditions Autrement, 2008, p.4-10.

musiciens français par des professionnels adultes mais l'exemple de Long Chris Et Les Daltons montre que les professionnels français, « *professionnels intégrés* », ne soutiennent pas les « *francs-tireurs*[46] » – pour reprendre les termes de Becker – et envisagent les innovations comme de « mauvaises » façons de procéder. Si au cours de la décennie des producteurs semblent plus enclin à plus à recourir à de nouveaux savoir-faire, les innovations sont employées lorsqu'elles ont fait leurs preuves (commerciales) outre-Manche et outre-Atlantique. Les producteurs n'encouragent donc pas plus les innovations mais pratiquent ce que Becker appelle l' « assimilation » des innovations, c'est-à-dire l'intégration d'innovations devenues des conventions.

Les nombreuses participations de *jazzmen* aux productions destinées au marché jeune[47] offrent un autre exemple d'un effet de réseau. Déjà expérimentés professionnellement parlant, passionnés par une musique qui, pour l'heure[48], nécessite une maîtrise technique plus poussée qu'en rock, les *jazzmen* participent à faire des productions françaises des enregistrements de « qualité[49] ». Au cours de l'entretien, Philippe Manœuvre évoque spontanément la « qualité » des productions françaises auxquelles ont participé des *jazzmen* :

> […] Ronnie Bird, le mec qui a les cheveux comme les Stones […] il essaye de trouver des "zicos", y en a pas. Personne est rock, personne sait jouer le rock. Donc ils vont chercher les pointures de jazz pour faire les disques de Dutronc et c'est pour ça que les 45t français soutiennent le test du temps. Les disques de Dutronc que tout le monde adore, que ce soit les Liminanas [groupe perpignanais qui sort son premier disque en 2010], Johnny Depp, tout le monde disant : "c'est le *King of free beat*". Tu parles ! Vu les mecs qui jouaient avec lui, c'était que des *jazzmen* qui étaient là et qui jouaient. Alors que les Standells […] Les Standells c'est le groupe américain qui faisait du "garage" comme faisait Dutronc […] Bon ben eux, ils faisaient des "pains" parce que c'étaient des gamins de 18 ans. Dutronc, il savait ce qu'il voulait, il jouait de la guitare comme un dieu, il avait ses riffs mais il jouait avec des musiciens de jazz qui faisaient du rock ; ils se marraient à faire du rock[50].

Manœuvre valorise ici la « qualité » des disques de Ronnie Bird exécutés par des *jazzmen* mais il oublie de préciser que cette « qualité » s'écarte de l'esthétique des Rolling Stones dont il précise pourtant que Ronnie Bird s'en inspire pour son *look*. En effet, si Manœuvre mentionne les erreurs (« pains ») du groupe étatsunien Les Standells, il faut

[46] Becker emploie l'expression de « *francs-tireurs* » pour désigner les acteurs d'un monde de l'art qui s'affranchissent de certaines conventions. Si les innovations qu'apportent les « *francs-tireurs* » rencontrent un public, ils peuvent être rejoints par d'autres acteurs et fondent alors un nouveau monde de l'art ou un sous-monde de l'art. A l'inverse, les « *professionnels intégrés* » respectent les conventions en vigueur au sein d'un monde de l'art. Les premiers assurent les innovations artistiques, les seconds la pérennité de l'art. Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, *op.cit*, p.242-253.

[47] J'y reviendrai au cours de ce chapitre.

[48] Avec la sophistication du rock amorcée dans la seconde moitié des années 60, le critère de la technicité perd de sa pertinence pour distinguer le jazz du rock.

[49] J'emploi les guillemets pour souligner ici que la « qualité » ne relève pas d'une évaluation de valeur de ma part. Il s'agit plutôt de renvoyer à la technicité des musiciens.

[50] Entretien avec Philippe Manœuvre, 10 avril 2014.

ajouter que les premiers disques des Rolling Stones regorgent eux aussi de « pains ». Par exemple, dans la chanson Heart Of Stone sortie en 1964, le tambourin, est à plusieurs reprises en retard sur la caisse claire, il ne tombe pas exactement sur le temps. La voix principale, les chœurs ou les guitares ne sont pas toujours d'une justesse imparable. Pourtant, ces « défauts »[51] n'empêchent pas leur label d'éditer leurs disques en l'état, pas plus qu'ils n'empêchent le groupe d'aligner les succès commerciaux au Royaume-Uni et aux Etats-Unis[52]. J'ai notamment compris qu'un « défaut » n'était pas nécessairement dévalorisé lors de mon entretien avec Jacky Berroyer. Il ne voyait pas d'inconvénient aux imperfections des disques des Stones que je lui soumettais ; au contraire : « *Ben j'aimais bien justement quand Keith Richards faisait des harmonies mais sans être précis. Il était précis mélodiquement mais c'était pas exactement ensemble et des fois, c'était un plus, c'était plus joli*[53]. » Je ne peux bien entendu pas généraliser l'exemple des Stones à l'ensemble des groupes britanniques étatsuniens de rock[54] mais il est toutefois représentatif d'une évaluation spécifique à la musique rock[55]. Dans son travail sur la presse rock française, Philippe Teillet montre en effet que les critères d'évaluation des critiques témoignent d'une stratégie de différenciation qui vise à légitimer le rock face à la tradition légitime de la musique classique et à la légitimité commerciale de la variété[56]. La « *simplicité* », l' « *efficacité* », l' « *énergie* », le « *feeling* », la « *spontanéité*[57] » répondent à la complexité, à la technicité de la musique

[51] Même remarque que pour la « qualité ».

[52] De la sortie de leur premier 45t en juin 1963 à la fin de l'année 1965, les Stones placent 8 titres et 3 albums dans les *charts* britanniques. Sur les 8 chansons, 5 atteignent la première place (les trois autres : 3e, 12e et 21e place) et en moyenne, chacune d'elle reste au *hit-parade* entre 13 et 14 semaines. Les succès étatsuniens sont moindres mais quand même significatifs. 7 chansons entrent dans le *hit-parade*, mais seules 2 atteignent la 1e place (en tout, 3 sont dans le *top 20)*. Notons qu'Heart Of Stone que je viens de mentionner en évoquant le problème rythmique du tambourin atteint la 19e place du *Billboard*. « The Rolling Stones », *Official Charts*, disponible à l'adresse : https://www.officialcharts.com/artist/28195/rolling-stones/ ; « The Rolling Stones », *Billboard*, disponible à l'adresse: https://www.billboard.com/music/the-rolling-stones

[53] Entretien avec Jacky Berroyer, 27 septembre 2016.

[54] Ne serait-ce qu'en raison des Beatles qui dès leurs premiers disques font preuve d'une maîtrise musicale, comparativement du moins aux Stones.

[55] Il peut être intéressant d'évoquer un exemple plus récent avec le manque de justesse du chanteur de Nirvana qui n'a pas empêché le groupe de rencontrer le succès commercial.

[56] Teillet (Philippe), « Les cultes musicaux : la contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes ; l'exemple de la presse rock », in Le Guern (Philippe), dir., *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p.313.

[57] J'ai pu moi-même constater dans mes archives le recours à ces catégories d'évaluation. Par exemple, en 1969, Philippe Paringaux écrit dans *Rock & Folk* au sujet du batteur du groupe étatsunien Steppenwolf : « *[…] et appliquait à la lettre ce qui semble être le principe numéro Un de ses compatriotes : simplicité = efficacité.* » Dans un article publié dans *Best* en 1976, les auteurs se servent du « *feeling* » pour qualifier la qualité des musiciens amateurs étatsuniens et celle du groupe français Malicorne : « *[…] J'ai entendu les plus ringards des groupes dans des concerts gratuits. Vocalement et musicalement ils étaient bien. Ils ont le son, le feeling, les voix […] Malicorne pourrait être un groupe qui marche là-bas, parce que c'est très différent de ce qu'ils ont, il y a un feeling de voix super […]* ». Dernier exemple avec Philippe Manœuvre qui écrit en 1977 dans *Rock & Folk*: *« […] les Rods [le groupe britannique Eddie and the Hot Rods*] *et leur recyclage accéléré des plans du rock'n'roll sont destinés à symboliser éternellement une énergie fruste, adolescente certes, mais ô combien plus revigorante que…que…suivez mon regard ! »* Paringaux (Philippe), « Le loup des steppes », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.44 ; Pons (Alain) et Dordor (Francis), « deux des villes », *Best*, n°94, mai 1976, p.34 ;

classique et du jazz[58] et aux productions « propres » de la variété[59]. Contrairement à Teillet, je n'irai pas jusqu'à penser que ces critères spécifiques au rock soient exclusifs[60] mais pour la

---

Manœuvre (Philippe), « Punk ? », *Rock & Folk*, n°122, mars 1977, p.66. Le lecteur trouvera d'autres emplois de ces catégories dans : Paringaux (Philippe), « Zoo », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.85 ; Alessandrini (Paul), « Gong comme la lune », *Rock & Folk*, n°57, octobre 1971, p.38-39 ; Collectif, « Le rock d'une génération 75 », *Best*, n°90, janvier 1976, p.72 ; D.M., « Jacques Higelin », *Rock & Folk*, n°121, février 1977, p.40-41 ; Auteur non renseigné, « Punk ou pas ? », *Rock & Folk*, n°122, mars 1977, p.73-74 ; Bailleux (Jean-Marc), « Marcoeur joie », *Rock & Folk*, n°123, avril 1977, p.59 ; Manœuvre (Philippe), « Le bateau ivre », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.26 ; Ducray (François), « Bijou », *Rock & Folk*, n°130, novembre 1977, p.72 ; Feller (Benoît), « Belleville Nashville », *Rock & Folk*, n°131, décembre 1977, p.70 ; Victor (Christian), « Stinky Toys », *Rock & Folk*, n°132, janvier 1978, p.143.

[58] On peut d'ailleurs rappeler que les critiques de jazz des années 50 dévalorisent le rock étatsunien en le présentant comme un jazz simplifié (chap.1, p. ?). Ainsi, avec la « simplicité », les critiques rock font de ce que les critiques de jazz ont présenté comme un défaut une qualité. Concernant la « *spontanéité* » ou le « *feeling* », on pourrait objecter que ces catégories servent également à l'évaluation du jazz par des acteurs du jazz. Le lecteur en trouvera d'ailleurs des exemples dans les articles de Daniel Filipacchi et de Jacques Demêtre, respectivement publiés dans *Jazz Magazine* en 1956 et dans *Jazz Hot* en 1957, qui de plus, soulignent que le rock en est dépourvu. Au premier abord, ces deux critères d'évaluation semblent donc être l'enjeu de luttes entre les critiques de jazz et de rock. Mais ces deux critères ne renvoient pas à la même signification chez les uns et les autres. Dans le cadre de performances discographiques ou scéniques qui reposent sur l'improvisation, les *jazzmen* font preuve d'une « spontanéité », d'un « *feeling* », qui nécessite une maîtrise technique intense. Autrement dit, en improvisant, le *jazzman* semble choisir ses notes instinctivement mais cet « instinct » n'en est pas un, il est le fruit d'un apprentissage musical intense. La « spontanéité » que les critiques rock attribuent aux artistes rock est diamétralement opposée : il s'agit d'évoquer une situation d'urgence, la nécessité de se produire en dépit d'un manque de maîtrise technique, ce que les acteurs du punk érigeront en éthique. Par exemple, dans un article publié en 1977 dans *Rock & Folk*, Stéphane Pietri associe la « spontanéité » à la rapidité : « *[…] » des petits labels qui permettent d'enregistrer vite, avec peu de moyens certes mais un maximum de liberté. Dans tous les cas, le résultat est toujours spontané.* » Filipacchi (Daniel), « Mike Pedicin Quinquet », *Jazz Magazine*, n°19, juillet/août 1956, p.27 ; Demêtre (Jacques), « R & B », *Jazz Hot*, n°117, janvier 1957, p.18 ; Pietri (Stéphane), « Béret punk », *Rock & Folk*, n°130, novembre 1977, p.47.

[59] Pour le seul exemple des Stones, j'ai déjà montré dans mon mémoire de master 2 que les journalistes de *Rock & Folk* recouraient à certains types de critères pour neutraliser une critique qui présenterait leurs faiblesses musicales. Glenn (Matthias), *La construction d'un classique en musique rock*, *op.cit*, « L'usage de critères appropriés (simplicité, efficacité et imperfections versus technicité, complexité et rigueur musicale) », p.81-87.

[60] J'ai déjà souligné à plusieurs endroits de la thèse un processus de sophistication signifié par le glissement sémantique du « rock » à la « pop » qui témoigne d'un pont jeté vers une culture légitime. L'idée d'une stratégie de différenciation vis-à-vis de la musique classique n'est donc pas toujours opérante. Rappelons brièvement qu'à la moitié de la décennie, des groupes britanniques et étatsuniens recourent à des instruments traditionnellement associés à la musique classique. De plus, Teillet évoque le refus des critiques d'appréhender le rock à travers l'idée de génie musicale ou de chef d'œuvre car cette évaluation serait trop associée à la « *musique savante* » mais il me semble au contraire que la légitimation d'un certain rock par certains critiques –par exemple, celle qui est en jeu dans la production et la réception des albums-concepts –repose justement sur la légitimité traditionnelle d'une « culture légitime ». A l'inverse, Teillet passe sous silence les critiques rock qui se servent de ces critères spécifiques au rock pour dévaluer une production. Par exemple, en 1970, Paul Alessandrini (*Rock & Folk*) reproche au groupe français Ange ses « *harmonies simplistes* » et écrit plus généralement au sujet des groupes français : « *Beaucoup sont plutôt des faiseurs, ou même de bons artisans, mais à aucun moment des créateurs. Leur musique, qui n'est pas toujours dénuée de sincérité, ni même de qualités techniques, est essentiellement basée sur l'efficacité, appelant des réactions primaires, sans aucun parti pris de recherche, de création d'un langage différent.* » Je peux également citer Philippe Manœuvre (*Rock & Folk*) qui en 1976 évoque négativement une « *surenchère à l'efficacité* », ou encore Jean-Louis Lamaison qui, dans le même magazine en 1977, tourne en dérision les critères de l'énergie et de la spontanéité : « *A mon avis, la plupart de ces gens ne savent pas jouer. Je sais bien que, en 1977, le fait de posséder un tant soit peu son instrument ne compte pas. Ce qui importe avant tout, c'est l'image, l'énergie et la spontanéité.* » En revanche, l'analyse de Teillet reste opérante si l'on tient compte d'une diversification stylistique du rock. En effet, parallèlement aux premières productions qui témoignent d'une sophistication du rock se développe aux Etats-Unis le « garage rock » dont l'esthétique repose sur une qualité sonore et une technicité sommaire visant à rappeler l'énergie d'un concert dans une petite salle ou d'une répétition d'un groupe amateur dans un garage. Par la suite, cette esthétique –qui est aussi une éthique –a été incarnée par différents courants (pub rock, punk, grunge) qui ont été précisément construits contre le professionnalisme et la sophistication. Enfin, outre la concurrence entre des esthétiques différentes qui mettent en jeu des critères d'évaluation concurrents, je ne pense pas que les critères

première moitié des années 60, son travail permet de comprendre que les *jazzmen* apportent aux productions françaises un savoir-faire qui n'a qu'une importance très relative en raison de la constitution de critères d'évaluation spécifiques. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, dans les mois qui suivent la formation des Stones, Keith Richards demande à son batteur formé au jazz de se départir de son savoir-faire :

> Quelques jours après, voici ce que j'écrivais dans mon carnet : "Charlie [Watts, le batteur] swingue joliment mais peut pas faire du rock. Type fabuleux, par ailleurs…" Il n'avait pas encore intégré le rock'n'roll à cette époque. Je voulais qu'il tape plus fort, je le trouvais trop jazzy. On savait que c'était un grand batteur mais, pour jouer avec les Stones, il s'est mis à étudier Jimmy Reed [musicien étatsunien de blues électrique] et Earl Phillips, qui tenait la batterie pour Reed. Simplement pour choper le feeling, arriver à ce jeu dépouillé, minimal. Et une fois qu'il a l'a eu, il l'a attrapé, il ne l'a plus lâché […] Pour en revenir aux années 1960, je n'arrêtais pas d'enquiquiner Stu [Ian Stewart, pianiste du groupe] et Charlie à propos du jazz. On était censé être à fond dans le blues et il m'arrivait de les surprendre en train d'écouter du jazz en *loucedé* : "Arrêtez cette merde !" Je voulais juste les sortir de leurs habitudes, j'essayais de faire fonctionner un groupe, nom de nom ! "Faut que vous écoutiez du blues, point ! Faut que vous écoutiez Muddy [Waters, musicien étatsunien de blues électrique], bordel !" Je ne les laissais même pas écouter un disque d'Armstrong, et pourtant j'adore Armstrong[61].

En revanche, si les *jazzmen* britanniques et français apportent un savoir-faire qui peut nuire à l'identité rock d'une production, un type de mixage de la voix qui était utilisé dans le jazz étatsunien est devenu au cours des années 60 une convention des rocks britannique et étatsunien. Ce mixage consiste alors à attribuer à la voix un volume sonore équivalent à ceux des autres instruments. Or, les producteurs yéyés n'ont presque pas intégré ce procédé. Dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1962, Richard Anthony qui apprécie « *le son américain où les paroles sont enrobées dans la musique, presque masquées par elle*[62] », se plaint de son ingénieur du son qui ne fond pas sa voix dans l'accompagnement instrumental. Par la suite, certaines productions françaises recourent à ce type de mixage mais le fait est suffisamment rare pour qu'il soit souligné[63], à l'instar d'un article de François-René Cristiani qui écrit, en 1969 dans *Rock & Folk*, au sujet du dernier disque de Johnny Hallyday : « *[…] il*

---

que Teillet présente comme spécifiquement rock (énergie, spontanéité, etc.) soient nécessairement en opposition avec d'autres (technicité, complexité). Par exemple, dans un article publié dans *Rock & Folk* en 1976, Régis Logivière emploie pour une même production les termes « technique » et « énergie » : « *La personnalité de Little Bob (le chanteur), personnage déjà presque légendaire, la technique irréprochable des autres musiciens et leur bouillonnement d'énergie en font le tout premier groupe français.* » De même, Jean-Louis Lamaison appelle dans un article publié l'année suivante dans le même magazine à « *concilier l'énergie, la fureur et la spontanéité des sixties avec les techniques musicales des seventies* ». Alessandrini (Paul), « Pop français », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.51-52 ; Manœuvre (Philippe), « Patti Smith », *Rock & Folk*, janvier 1976, n°108, p.117 ; Lamaison (Jean-Louis), « Bijou », *Rock & Folk*, n°124, mai 1977, p.138, 140 ; Logivière (Régis), « Punk landes », *Rock & Folk*, n°117, octobre 1976, p.45.

[61] Richards (Keith), *Life*, Paris, Editions Robert Laffont, 2010, p.160 et p.164.

[62] Mouly (Raymond), « Patient Richard Anthony », *Salut les Copains*, n°3, octobre 1962, p.31.

[63] Il est question ici des années 60 car ce type de mixage sera alors utilisé plus fréquemment dans le rock français des décennies suivantes.

présente une particularité nouvelle : la voix du chanteur, au lieu d'être "sortie" en avant, a été "compressée", de manière à s'intégrer à l'accompagnement musical. Elle est considérée comme un instrument à part entière (pratique courante chez les chanteurs de jazz)[64]. » Il est alors important de noter que l'ingénieur du son qui a travaillé sur ce disque (Glyn Johns) est un professionnel britannique ayant participé aux productions de groupes britanniques à succès (Rolling Stones, Beatles ou encore Led Zeppelin). Cette différence de la pratique de mixage se retrouve aujourd'hui dans le langage technique « *mixage à l'anglaise* »/ « *mixage à la française* », employé par des professionnels du disque ou des internautes qui publient des tutoriels sur l'enregistrement[65]. Les deux expressions constituent alors une mise en abyme de la problématique de ce chapitre : deux mixages associés respectivement à deux territoires musicaux (espace français/espace « anglo-saxon ») servent également à distinguer une esthétique rock d'une esthétique des variétés.

La « beauté » musicale, les savoir-faire qui la réalisent et les critères qui l'évaluent sont donc relatifs aux conventions d'un réseau de coopération. Or, les producteurs français de musiques destinées à la jeunesse tendent à rester attachés aux conventions et aux critères esthétiques en vigueur dans le circuit du music-hall et/ou du jazz français.

Le format par lequel les musiciens yéyés sont promus participe également à éloigner les productions françaises d'une esthétique des rock britanno-étatsuniens. Le « groupe » tel que les Beatles vont le promouvoir ne renvoie pas seulement à la réunion d'individus qui ont un projet commun mais aussi à une organisation relativement égalitaire[66]. Jean-Luc Poueyto montre par exemple qu'en recrutant Paul McCartney et George Harrison dans son groupe, John Lennon a renoncé à son statut de *leader*[67]. Il évoque également les albums du groupe dont la plupart comporte au moins une chanson écrite et/ou interprétée par chaque membre.

---

[64] Cristiani (François-René), « Révolution au Palais », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.49.

[65] Par exemple : Geiss (Michel), « Initiation au Mixage », *Mixound*, 2008, disponible à l'adresse : http://www.mixound.com/Tutorials/Initiation%20Mixage/ ; Dillies (Béatrice), « Albi. Chanter, ils en rêvent depuis tout petit et enregistrent déjà leur premier disque », *La Depêche.fr*, 2017, disponible à l'adresse : https://www.ladepeche.fr/article/2017/02/26/2524474-chanter-revent-depuis-tout-petit-enregistrent-deja-premier-disque.html .

[66] J'insiste sur « relativement » car l'analyse de Poueyto que je vais présenter est surtout pertinente si l'on considère que l'idée d'une organisation égalitaire n'a de sens qu'en comparaison avec les groupes tels qu'ils étaient organisés jusqu'à présent, en France, au Royaume-Uni ou aux Etats-Unis. Mais dans l'absolu, les groupes britanniques restent malgré tout organisés selon un principe hiérarchique. Par exemple, Poueyto souligne que les Beatles ont été conçus à travers un principe d'égalité des membres mais il reconnait néanmoins que « l*es personnalités de John Lennon et de Paul McCartney les feront apparaître très vite comme leaders […]* ». De plus, s'il mentionne à raison que dans la plupart des albums du groupe, chaque membre interprète et/ou écrit au moins une chanson, il faut ajouter que les signatures et l'interprétation de Lennon-McCartney sont beaucoup plus systématiques. Sur l'ensemble de la décennie, 6 chansons ont été écrites par le groupe, 2 par Ringo Starr et 20 par George Harrison, soit un total de 28 chansons. Le reste est signé Lennon-McCartney, soit environ 130 chansons. En moyenne, sur un album de 13 chansons, la voix principale de 10 chansons est assurée par Lennon et/ou McCartney. Poueyto (Jean-Luc), « Le groupe comme auteur. Une invention dans le rock'n'roll », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.138.

[67] *Ibid*, p.138-139.

Enfin, les films dans lesquels joue le groupe mettent en scène l'égalité de ses membres. Pour Poueyto, cette organisation horizontale du groupe relève donc tout autant d'une organisation effective que de sa promotion :

> L'événement que constitue la pratique du rock en groupe provient donc non seulement de la volonté, plus ou moins implicite, d'adolescents désireux de faire de la musique ensemble sans leader affirmé, mais aussi de l'intense médiatisation et promotion d'une telle réunion. La combinaison de ces deux facteurs généra un nouveau mode de vie, un modèle social d'expression inédit que d'innombrables jeunes gens voudront désormais suivre.

De fait, cette image d'un groupe égalitaire inaugurée par les Beatles s'est par la suite généralisée[68]. Les pochettes d'album en offrent l'illustration : soit les membres sont positionnés de telle façon qu'aucun d'eux ne se distingue des autres, soit c'est le cas mais la pochette de l'album suivant offre une autre disposition. Alors que les musiciens britanniques et étatsuniens forment pour l'essentiel et pour l'heure des groupes de rock dont chaque membre apparait comme l'égal des autres[69], les idoles yéyés sont majoritairement des chanteurs[70]. Jean-Luc Poueyto souligne alors que cette différence de format doit être rapportée au service militaire qui, supprimé en 1960 au Royaume-Uni a permis aux musiciens

---

[68] Poueyto mentionne par exemple l'apparition dans la seconde moitié de la décennie de groupes dont le nom est au singulier (Soft Machine, Pink Floyd, Procol Harum, Creedence Clearwater Revival, Quicksilver Messenger Service, The Velvet Underground, The Jefferson Airplaine, etc.) qu'il interprète comme une volonté d'effacer le pluriel des individualités au profit d'un nom qui fonctionne comme un concept. Mais là encore, il faut nuancer son analyse car elle est plus ou moins opérante selon les groupes en question. Par exemple, d'autres groupes britanniques ont une organisation plus hiérarchique que les Beatles qui constituent un exemple paroxystique pour la première moitié de la décennie. Les Rolling Stones, les Who, les Kinks ou encore Them ne comportent qu'un ou deux auteurs-compositeurs et qu'un chanteur principal. A l'inverse, des groupes qui apparaissent dans la seconde moitié des années 60 sont organisés de façon plus horizontale que les Beatles. Par exemple, jusqu'à l'album The Soft Parade sorti en 1969, tous les membres des Doors signent toutes les chansons. En fait, la question d'une réelle organisation égalitaire est moins utile à mon argumentation que la question de sa promotion et de sa mise en scène qui relève d'une norme communicationnelle –c'est-à-dire : à travers quelle représentation du groupe le groupe est-il promu ? *Ibid*, p.140.

[69] Notons néanmoins quelques exceptions non négligeables : Donovan, Joe Cocker, Bob Dylan, Frank Zappa, etc. On peut y ajouter Jimi Hendrix qui fait partie d'un groupe mais ce dernier repose avant tout sur la personnalité du chanteur-guitariste, ne serait-ce que dans le nom du groupe (The Jimi Hendrix Expérience).

[70] On pourrait objecter que le format des groupes a été précocement promu en France puisqu'à l'extrême début de la décennie, il concerne l'essentiel des productions destinées au marché jeune. Mais les premiers groupes de rock français n'ont justement pas été promus à travers un principe d'égalité. Comme le note Audrey Orillard à propos des photographies et des pochettes de disques des Chaussettes Noires où Eddy Mitchell est placé au centre des musiciens ou devant eux –en fait, pas toujours ; mais il s'agit à chaque fois d'une disposition qui distingue le chanteur des autres musiciens (voir Annexes) –le groupe se décompose bien en un chanteur *et son* groupe. Orillard fait alors le même constat pour le scopitone de leur chanson Be Bob A Lula : « *Le chanteur est debout devant ses musiciens, réduits à de simples accompagnants […] Enfin, le dernier couplet, suivi du refrain final, met à nouveau l'accent sur la représentation du groupe, en magnifiant la vedette, Eddy Mitchell disparaissant quelques instants pour mieux revenir, en plein centre de l'écran, dans le vide qui l'attend.* » Cette mise en scène d'un groupe hiérarchisé se retrouve dans l'esthétique de bon nombre de groupes français de l'époque (voir Annexes) et renvoie en fait au format par lequel ont été promus certains rockers étatsuniens et britanniques, antérieurs ou contemporains (Gene Vincent and The Blue Caps, Cliff Richard and The Shadows, Marty Wilde and His Wildcats, etc.). Orillard (Audrey), « Le scopitone Be bo a lula, par les Chaussettes Noires (juillet 1961) », in Goetschel (Pascale), Jost (François), Tsikounas (Myriam), dir., *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.286-288.

britanniques d'expérimenter plus longtemps le format du groupe, ce qui a contribué à renforcer leur cohésion[71]. A l'inverse, la conscription – allongée à une période de 19 à 30 mois pendant la Guerre d'Algérie – d'un ou plusieurs membres des groupes français du début de la décennie a précédé leur éclatement, ou simplement contribué à leur instabilité[72]. Mais cette explication ne permet pas de rendre compte des groupes étatsuniens qui apparaissent dans le sillage des Beatles alors que la conscription y était pratiquée. Il faut également mentionner la volonté de chanteurs français qui ont trouvé un intérêt à être promus en solo plutôt qu'en groupe, comme en témoigne cette conception du groupe hiérarchisé que Dick Rivers propose dans son autobiographie : « *L'important pour moi c'était l'homogénéité. Le groupe devait montrer sa qualité musicale, mais il devait avant tout accompagner le chanteur. L'harmonie qui régnait entre "Les Shadows" et Cliff Richard paraissait parfaite […] Au départ, je voulais être un chanteur avec un groupe derrière […]*[73] » D'autres chanteurs veulent au contraire jouer en groupe mais les responsables de l'industrie du disque ne les y invitent pas. C'est par exemple le cas du chanteur Erick Saint-Laurent qui signe en 1966 sans son groupe, à la demande de Barclay[74]. Les responsables de l'industrie du disque et du spectacle ont alors pu y voir un intérêt financier en faisant l'économie d'un matériel à la pointe. En effet, parce que leur promotion repose sur leur personnalité individuelle, mais aussi parce que les professionnels qui les encadrent ont une conception du mixage où la voix est en avant, les chanteurs de variété ne nécessitent pas d'être accompagnés en concert par un orchestre amplifié – ou amplifié de façon sommaire – alors que les groupes où la voix est placée sur un plan d'égalité avec les autres instruments demandent un matériel plus performant pour équilibrer le son[75]. Il en est de même pour la production discographique. Alors que les innovations esthétiques des groupes britanniques et étatsuniens que j'ai évoquées plus haut sont intrinsèquement liées aux innovations technologiques, la survalorisation de la voix pour les chanteurs de variété rend secondaire la recherche d'une sophistication instrumentale.

J'ai pu mesurer des écarts esthétiques qui justifient l'idée d'une variétisation des yéyés mais il faut rappeler une dernière fois que ces écarts objectivés n'ont de sens que si l'on prend pour étalon les productions britanniques ou étatsuniennes, plus exactement les productions britanniques ou étatsuniennes qui pénètrent le plus le marché français.

---

[71] Poueyto (Jean-Luc), « Le groupe comme auteur », art.cit, p.141.
[72] C'est par exemple le cas des Chaussettes Noires et des Pingouins.
[73] Rivers (Dick), Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc., *op.cit*, p.109 et p.145.
[74] Adler (Philippe), « Paisible Saint-Laurent », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.66.
[75] Guibert (Gérôme), La production de la culture, *op.cit*, p.125.

Si les responsables de l'industrie du disque et du spectacle tendent à variétiser les productions destinées au marché jeune, ils ne se privent pas pour autant des bénéfices complémentaires qu'apporte la vente des disques de rock britannique et étatsunien – certes moindres que les productions françaises mais toutefois non négligeables[76] –et gagnent ainsi sur les deux tableaux. L'intérêt vaut avant tout pour les filiales françaises de maisons de disques étrangères qui récupèrent des bénéfices sur des productions qu'elles n'ont pas financées, comme le note Guibert :

> Alors que les variétés sont laissées aux directeurs artistiques français, le seul rock disponible en France devient donc le rock anglo-saxon. Une stratégie intéressante pour les filiales françaises des majors puisqu'elles n'ont pas à financer la recherche d'artistes ni la production des disques, dépenses déjà amorties dans leurs propres pays par les artistes étrangers. Ces raisons mises à part, les filiales françaises des majors ne sont pas prêtes à investir les sommes de plus en plus importantes nécessaires à l'enregistrement des groupes pop, ces derniers exploitant les récents progrès techniques en termes de son et d'enregistrement[77].

Mais les labels indépendants ne sont pas en reste puisque qu'ils peuvent conclure des accords de distribution avec des *majors* étrangères. L'industrie française du disque et du spectacle suit une double stratégie, produire de la variété française et importer du rock britannique et étatsunien.

Pour Gérôme Guibert, l'intégration du rock'n'roll au music-hall correspond à une « *cannibalisation*[78] » du premier par le second. Cela est particulièrement visible lorsque, dans un article publié dans *Salut les Copains* en 1967 qui consacre Johny Hallyday « *prince du music-hall français* » et « *authentique génie de la chanson française contemporaine* », une citation de Maurice Chevalier réduit sa filiation au rock à une parenthèse, en dépit de l'insistance du principal intéressé qui n'a de cesse de défendre son identité de rocker : « *Oui, je pense que Johnny Hallyday est une grande vedette de music-hall. Oui, je pense que sa vogue durera au-delà du rock and roll…*[79] ». Relativement déchargés d'une identité rock, les yéyés sont alors relativement chargés d'une « francité ».

---

[76] Comme je l'ai mentionné à plusieurs reprises, les disques britanniques et étatsuniens se vendent beaucoup moins bien en France que les disques français, quelque soit le genre musical. Mais, « beaucoup moins » ne veut pas forcément dire « peu ». Si l'on tient compte uniquement des 45t des Rolling Stones et des Beatles qui entrent dans les *top 60* annuels de 1965 à 1968, les deux groupes britanniques ont vendu environ 2 millions de disques en France.

[77] Guibert (Gérôme), La production de la culture, *op.cit*, p.132.

[78] En *marketing*, la cannibalisation désigne l'effet de causalité par lequel la promotion d'un produit se fait au détriment d'un autre de la même marque, qui lui est plus ou moins substituable. Ici, il faut comprendre que succède à la promotion du rock la promotion d'une musique qui s'en inspire sans être pour autant promu comme telle. *Ibid*, p.118-126.

[79] Mouly (Raymond), « Johnny au sommet », *Salut les Copains*, n°58, mai 1967, p.162.

5.1.3 La « francité » des yéyés : relocalisation[80] des productions destinées à la jeunesse

L'évolution stylistique et le traitement médiatique de Johnny Hallyday illustrent le glissement d'un rock français américanisée/anglicisé aux yéyés francisés. Cela étant, parce que, comme nous venons de le voir, Johnny Hallyday reste le musicien dont l'identité musicale résiste le mieux aux dynamiques qui éloignent les yéyés du rock et parce que sa francisation se laisse saisir plus facilement si l'on adopte une chronologie plus longue, je me permettrai de sortir ici des bornes chronologiques du chapitre. Ce détour par la carrière de Johnny Hallyday nous permettra de mieux comprendre les enjeux identitaires qui se posent avec les yéyés au cours des années 60.

Johnny Hallyday s'est fait connaître du grand public à travers une figure américanisée[81]. Puisque son « américanité » reposait en partie sur son style vestimentaire, il est intéressant de noter que les premiers craquellements interviennent à ce sujet. Dès septembre 1961, Claude Sarraute note dans *Le Monde* qu'« *il a taillé ses longs favoris blonds, troqué sa chemise de dentelle noire, son pantalon de cuir, contre le smoking des vedettes consacrées […]*[82] ». 4 ans plus tard, dans article de *Salut les Copains*, le journaliste note également le passage d'un style vestimentaire américanisé à un style francisé[83] :

> À ses débuts Johnny apparaissait sur les planches dans des costumes fantaisistes, au moins par la couleur, qui s'inspiraient directement des panoplies scéniques d'Elvis Presley, Bill Haley et autres pionniers du rock américain. De ces coloris rose bonbon ou mauve tendre, qui symbolisaient alors le côté volontairement révolutionnaire de cette musique, Johnny n'a bientôt conservé que les chemises pâles à jabot, pour venir aux plus stricts et plus classiques smokings sombres à la française[84].

L'évolution vestimentaire est loin d'être anecdotique car elle révèle un effacement plus général de ses identités américanisée et/ou anglicisée au profit d'une identité francisée qui

---

[80] J'ai déjà montré au chapitre 4 que les productions françaises exprimaient objectivement une localité française, même dans le cas d'adaptations. Quelque que soit le sens que les acteurs donnent aux emprunts qu'ils font, je ne m'écarte pas du postulat d'Amselle qui consiste à considérer tout branchement sur une culture étrangère comme l'expression d'une particularité locale. En revanche, une fois ce postulat posé, l'analyse empirique doit pouvoir rendre compte justement du sens que les acteurs mettent dans leur pratique qui est indépendant d'une théorisation des circulations culturelles. Pour reprendre l'exemple tiré du chapitre 2, en se branchant sur une culture américanisée, des jeunes français expriment une localité française mais n'ont précisément pas l'intention de l'exprimer. Or, c'est le sens que mettent les acteurs dans leur pratique qui justifie l'idée d'un recentrage des yéyés sur la France.

[81] Rappelons que Line Renaud le présente lors de sa première apparition télévisuelle comme le fils d'un Etatsunien ou encore que son premier E.P en fait un « *américain de culture française* ».

[82] Sarraute (Claude), « Halliday, le rock et les jeunes », *Le Monde*, 23 septembre 1961.

[83] Retenons cependant pour la suite que le dossier évoque plus loin ses *boots* britanniques et son style inspiré du *cow-boy* étatsunien. La mention d'un style francisé n'est donc que partielle et nous verrons que cette ambivalence entre « américanité » et « francité » restera une constante dans sa carrière. L'identité du chanteur est bien cumulative, ce qui n'empêche pas qu'une tendance entre ces deux pôles puisse être repérable sur le long terme. C'est du reste ce qui a été mentionné pour les notions de « variétisation » et de « francisation » des yéyés qui rendent compte d'une tendance et non du passage d'un état à un autre.

[84] Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Johnny Hallyday », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.97.

apparait de façon claire en 1969 sous la plume de Philippe Paringaux, co-rédacteur en chef de *Rock & Folk*, qui le qualifie d'« *idole nationale*[85] ». Paul Yonnet considère effectivement qu'après le tournant de mai 68, Hallyday acquiert dans les médias une légitimité telle qu'il n'incarne plus seulement la jeunesse mais le peuple français[86]. Est-ce à dire qu'avec Johnny Hallyday, le rock français a été francisé ? Non, car cette francisation a été possible précisément parce que son identité de rocker s'est relativement effacée.

David Looseley défend l'idée selon laquelle Johnny Hallyday a été au cours de sa carrière « *re-nationalised, converted from Trojan horse of America to public space given over to a kind of Frenchness*[87] ». Il mentionne alors des articles de la presse généraliste ou spécialisée qui le « *Naturalised, monumentalised and dehistoricised* ». Par exemple, en 2003, Patrick Sabatier le présente dans *Libération* comme « *un monument historique de chair et de sons au cœur du patrimoine culturel français* ». Cette même année, Pascal Barbot en fait « *une sorte de conscience nationale* » dans *Télérama*. Looseley évoque également des membres de l'Etat qui l'érigent en figure nationale. Par exemple, en 1997, le Président Jacques Chirac le décore de la Légion d'honneur. Le premier ministre Jean-Pierre Raffarin annonce son intention de gouverner la France des « *Français qui écoutent Johnny* ». Looseley met alors en parallèle ce qu'il considère comme un processus de nationalisation (« *re-nationalised* ») et l'évolution de l'identité musicale d'Hallyday : « *Johnny today is constructed as more a chanson than a rock star.* » Il s'appuie alors sur les commentaires de fans, de musiciens ou de journalistes qui visent à affilier Hallyday à Edith Piaf, à rappeler qu'il assistait dans les années 50 aux spectacles d'Yves Montand, de Charles Trenet et d'Henri Salvador, qu'il a reçu les conseils de Maurice Chevalier ou encore qu'il était apprécié de Brel, Brassens et Aznavour. Looseley parle alors de « *revisionist project* » dans la mesure où Hallyday s'est d'abord fait connaitre en tant que fan de rock étatsunien, non en tant que passionné de chanson française. Dans cette réécriture de l'histoire[88], la référence au rock n'est pas absente mais n'a plus l'importance qu'elle revêtait dans les premiers discours produits sur Hallyday. Nous avons effectivement vu plus haut que dès 1967, Maurice Chevalier réduisait son identité de rocker à une parenthèse éphémère. Looseley mobilise alors des exemples plus récents. Pour le musicien et journaliste Marc Robine qui écrit dans *Chorus* en 1992, la chanson – sous entendue la chanson française – est plus représentative de son identité

[85] Paringaux (Philippe), « Johnny Hallyday », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.77.
[86] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p.202.
[87] Pour le passage qui suit, voir Looseley (David), « Fabricating Johnny : French popular music and national culture », *French Cultural Studies*, n°2, vol.16, 2005, p.192, 197-199.
[88] Parler de réécriture de l'histoire ne veut pas nécessairement dire que des choses fausses sont racontées. Cette nouvelle histoire met simplement en avant certains éléments de sa biographie et en atténue d'autres, à l'inverse d'une histoire plus ancienne qui plaçait le rock au cœur de son identité musicale.

musicale que le rock : « *Pour lui, c'est sûr, la chanson n'a pas commencé avec le rock'n'roll… et il est visible qu'elle ne s'est pas non plus arrêtée là.* » Looseley conclut alors à un lien de causalité : la construction d'une figure qui incarne la France n'a été possible qu'avec l'effacement – j'ajouterais relatif – de son identité de rocker, précisément parce que le rock reste considéré comme une spécificité « anglo-saxonne »[89]. Looseley souligne d'ailleurs que la moquerie dont Hallyday est la cible dans le « *English-speaking world* » et le très faible impact commercial qu'il y enregistre sont alors envisagés par les commentateurs français comme une preuve de son « authenticité » française.

Si je ne pense pas qu'on puisse aller jusqu'à présenter son inscription dans la chanson française comme une rupture totale avec son identité initiale de rocker[90], on peut légitimement considérer qu'au cours de sa carrière, son identité de rocker s'est progressivement effacée au profit de son inscription dans la chanson française, en même temps que son « américanité » s'est progressivement effacée au profit de sa « francité », et sans toutefois que ces deux tendances n'aient abouties à des identités définitives. Dans les années 60, cette ambivalence était encore difficilement repérable dans la mesure où son identité musico-nationale se

[89] Je ne partage son analyse qu'en partie puisque ma thèse vise au contraire à soutenir l'idée qu'à un moment, des acteurs du rock en France ont pensé une spécificité française du rock français. Je ne pense donc pas qu'une francisation d'un musicien rock n'est possible que dans le cas d'une prise de distance avec le rock. Je reconnais par contre que l'idée d'une spécificité « anglo-saxonne » du rock reste valable pour l'ensemble de ma période mais elle n'empêche pas qu'un autre discours vise à attribuer une « francité » à des productions françaises qualifiées de rock. Si mes résultats diffère sur ce point avec ceux de Looseley, c'est en raison de nos deux terrains respectifs. La francisation qui est au centre de ma thèse concerne avant tout les discours d'acteurs du rock ou de ses consommateurs. Chez Looseley, la francisation d'Hallyday dépasse largement ce cadre puisqu'elle est opérée par un ensemble très divers d'acteurs dont précisément des acteurs extérieurs au rock (Maurice Chevalier, des acteurs étatiques et politiques, des journalistes d'une presse non musicale, etc.). On peut alors supposer que sa francisation n'aurait effectivement pas été d'une telle ampleur si son identité de rocker s'était mieux conservée. L'écart qui me sépare de Looseley n'est donc pas si grand. Son lien de causalité – dont je vais d'ailleurs me servir pour étudier les yéyés – est effectivement opérant pour analyser l'identité musico-nationale de Johnny Hallyday ou le « grand partage » des producteurs et du public dans les années 60 mais devient moins pertinent si l'on s'intéresse plus particulièrement aux acteurs du rock à partir des années 70.

[90] Peut-être pouvons-nous aussi regretter que l'article de Looseley ne creuse pas assez l'idée d'ambivalence en surévaluant la mise à l'écart du rock. D'une part parce que, comme il en a été question, Hallyday a constamment réitéré son attachement au rock, par ses discours ou par ses disques. D'autre part, parce que les exemples que cite Looseley ne sont pas exhaustifs et que des discours visant à l'intégrer au rock ont perduré, et ce jusqu'à aujourd'hui. Looseley en a connaissance puisqu'il mentionne un article publié en 2003 dans *Télérama* où le critique rock Philippe Manœuvre pose la question « Johnny est-il rock ? », reconnaissant par-là que la réponse n'est pas évidente mais y répond néanmoins positivement. Looseley retient plus de cet exemple la question qui affaiblit l'évidence d'une identité rock que la réponse positive apportée. Pourtant, au cours de l'entretien que j'ai mené avec Manœuvre ou à l'occasion de sa conférence à Nantes en 2009–qui a alors pour sujet « le rock français existe-t-il ? », il inclut Hallyday au rock de façon beaucoup plus catégorique. A mon sens, Manœuvre recourt souvent à des questions rhétoriques qui visent à mieux préparer la réponse. On peut alors dire qu'il y a des usages d'Hallyday qui sont socialement différenciés au sens où ils renvoient à des cultures différentes de goûts. Autrement dit, il existe un « Johnny rock » pour des acteurs et un public rock, un « Johnny de variétés » pour des acteurs et un public de variétés (ou de chanson française). L'idée d'ambivalence que je soutiens ne remet absolument pas en cause la thèse de Looseley mais au contraire la renforce puisque les rappels épisodiques de son identité de rocker sont allés de pair avec les rappels épisodiques de son « américanité ». Entretien avec Philippe Manœuvre, 10 avril 2014 ; Manœuvre (Philippe), « Existe-t-il un rock français ? », Conférence Iségoria, Nantes, 23 septembre 2009, disponible sur *You Tube* à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=pG6gTGv3yEg

partageait de façon à peu près équitable entre ces deux versants, ce qui était également le cas des musiciens yéyés dont l'identité rock faisait, bon an mal an, encore sens (Eddy Mitchell, Dick Rivers, Sylvie Vartan, Ronnie Bird, Noël Deschamps, etc.). Mais pour les musiciens yéyés déjà éloignés du rock (Sheila, Claude François, etc.) ou qui n'y ont jamais été associés (France Gall, Adamo, Jacques Dutronc, etc.), la francisation de leur image médiatique apparaît déjà de façon plus nette.

Nous avons vu déjà que les photographies de Jean-Marie Périer dans *Salut les Copains* participaient à construire l' « américanité » des rockers français Mais il arrive également que le photographe mobilise des éléments représentatifs d'une francité dans ses mises en scènes des chanteurs yéyés. Pour Sébastien Le Pajolec, les photographies de Périer jouent alors autant sur une image américanisée des idoles que sur une image francisée (voir les illustrations 8 et 9) :

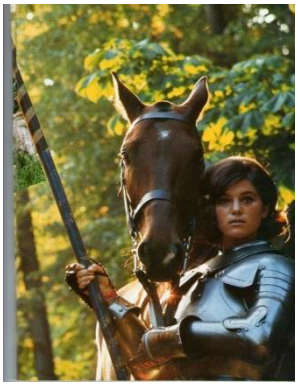


Illustration 8 : Sheila dans *Salut les Copains*, septembre 1965

> […] l'imaginaire des idoles semble colonisé par les États-Unis : Michel Polnareff devant la Statue de la Liberté (septembre 1966) ou Claude François à Las Vegas (décembre 1965) […] Toutefois, l'influence des Etats-Unis dans les reportages photographiques de *Salut les copains* n'exclut pas de montrer que les idoles constituent une jeunesse bien française. Périer a donc l'idée d'élaborer des mises en scène en forme de clins d'œil à l'histoire de France. Sheila prend la pose en Jeanne d'Arc (septembre 1965) ou joue une scène de la Révolution française avec Jacques Dutronc (avril 1968) ; France Gall incarne un hussard napoléonien (juillet 1968)[91].



Illustration 9 : Michel Polnareff dans *Salut les Copains*, septembre 1966

Il faut alors préciser que les exemples qu'il fournit ne sont pas de même nature. Dans le cas de Claude François ou de Michel Polnareff, les photographies indiquent au mieux l'américanophilie de musiciens français en voyage dans le pays de leurs rêves[92]. Pour le dire plus simplement, la photographie montre le « petit Français en Amérique », de la même manière que le Belge *Tintin [est] au Tibet* (sorti en 1960), ou encore que Jean-Pierre et Alain de *A Nous Les Petites Anglaises* (Michel Lang, 1976) visitent l'Angleterre. Loin de construire une américanité des chanteurs français, ces photographies posent une altérité, ce qui va d'ailleurs de pair avec les textes du magazine qui rendent alors compte du regard du musicien en question sur un pays étranger.

---

[91] Le Pajolec (Sébastien), « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? », in Bantigny (Ludivine) et Jablonka (Ivan), dir., *Jeunesse oblige*, *op.cit*, p.197.

[92] On peut d'ailleurs préciser que *Salut les Copains* publie aussi des photos d'idoles dans d'autres pays que les Etats-Unis, lorsque ces derniers s'y rendent pour des raisons professionnelles ou privées.

Dans le cas de Sheila, Dutronc et France Gall, les idoles incarnent une « francité », de la même façon qu'Hallyday, Mitchell ou Rivers incarnaient dans les photographies de la première moitié de la décennie une « américanité », en reprenant les poses et les vêtements des *stars* étatsuniennes. D'Hallyday, Mitchell et Rivers à Sheila, Dutronc et France Gall, on peut alors repérer un déplacement qui va de l'incarnation visuelle d'une « américanité » des rockers français à l'incarnation d'une « francité » des chanteurs yéyés. D'ailleurs, cette incarnation n'est pas que visuelle. Si en 1965, Sheila pose en Jeanne D'Arc, elle interprète trois ans plus tard une Petite Fille De Français Moyen.

Plus généralement, l'(auto) identification des chanteurs qui ne sont plus ou n'ont jamais été associés au rock met l'accent sur leur « francité ». Claude François en constitue une bonne illustration. Ce dernier se présente ainsi dans une interview publiée en 1963 : « *Vous penserez que j'ai un nom assez banal. Tant pis. Pour une fois un chanteur de rythme aura un nom français*[93]. » Un lecteur du magazine s'en félicite d'ailleurs le mois suivant la publication de l'interview :

> Enfin un chanteur français de rythme, dont le premier travail n'a pas été d'américaniser son nom ! C'est à Claude François que je pense. Ce n'est que mérite de sa part d'avoir su marcher contre cette mode ridicule et d'avoir démontré qu'on peut se faire une place au soleil du twist sans s'affubler d'un nom qui évoque irrésistiblement les plaines du Texas ou les rues de New York[94].

La sonorité francophone de son nom indique donc doublement l'appartenance de Claude François à la nation française : d'abord parce qu'il choisit de conserver son nom de naissance, a contrario de nombreux rockers français qui ont retenu un nom de scène anglophone. Ensuite, parce que Claude François (et le lecteur) le souligne(nt). La « francité » du chanteur passe également par l'idée qu'il serait représentatif d'une spécificité française. Par exemple, dans un article publié en 1965, son administrateur de tournée Roger Böe explique son succès par « *l'aspect très français de son style de spectacle* » et dans ce même article, son directeur artistique Jean-Jacques Tilché par le fait qu'il « *a apporté quelque chose de neuf à la chanson de rythme : un côté sain, pur, très "jeune Français moderne" qui plaît à tous les publics*[95]. » Tilché oppose alors la « francité » de Claude François à l'« anglicité » de Ronnie Bird[96]. Les commentateurs construisent la « francité » d'un musicien en se servant de

[93] Auteur non renseigné, « "Belles, belles, belles", c'est Claude François », *Salut les Copains*, n°6, janvier 1963, p.14-17.
[94] « Restons français ! », *Salut les Copains*, n°7, février 1963, p.73-74, (Rubrique : « Cher Daniel… »).
[95] Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Claude François », *Salut les Copains*, n°33, avril 1965, p.58-119 + p.125-130 + p.143 + p.151-152.
[96] La logique n'est autre lorsque Jean-Marie Périer recourt à l'américanophilie de la bande de la Trinité – pour rappel, dont font partie Johnny Hallyday et Eddy Mitchell – pour mieux mettre en avant la « francité » de Jacques Dutronc : « *Il fut le premier non-américanisé de la bande, avec son costard-cravate et son look "bande*

l'antithèse que constituent les emprunts d'autres musiciens à une culture étrangère. Mais il est important de préciser que les emprunts à l'étranger ne sont pas nécessairement des obstacles à la « francité », de la même manière que la filiation des groupes britanniques au rock et blues étatsuniens n'a pas empêché la reconnaissance internationale de leur « anglicité ». Par exemple, l'article consacré à Claude François (cité ci-dessus) mentionne également ses chemises étatsuniennes. Sans compter que Claude François interprète en partie des adaptations, ni moins ni plus qu'un Ronnie Bird anglicisé. D'une autre façon, Kirk Anderson en arrive à la même conclusion lorsqu'il interprète l'arrivée sur le marché du disque en 1966 de Polnareff, Nino Ferrer, Antoine ou Jacques Dutronc comme une réaction à la pénétration du marché français par des chansons britanniques et étatsuniennes – soit sous la forme de chansons originales, soit d'adaptations – alors même qu'il mentionne leurs emprunts à des musiques étatsuniennes :

> As original versions of US and UK recordings appeared on French airwaves and hit parades with increasing frequency, artists specialising in adaptations also encountered competition of a new sort from compatriots who wrote their own songs. Michel Polnareff, Nino Ferrer, Antoine and Jacques Dutronc, all of whom broke through in early 1966, refused to adopt American-sounding names, but their success represented neither a return to the traditional *chanson* nor a rejection of British/American rhythms and sounds […] paid transparent tribute to American soul (Ferrer), to Bob Dylan (Antoine, Dutronc), and even to doo-wop (Polnareff) through a sensibility that, with humour, irony and linguistic invention, skirted the *ersatz* stigma that makes Johnny Hallyday a subject of mirth in Presley's country and occasional embarrassment in his own[97].

Ainsi, les emprunts à l'étranger ne déterminent pas tant l'identification nationale des chanteurs. Ce ne sont pas les emprunts à l'étranger qui opposent Claude François à Ronnie Bird mais bien leur identité musicale. En effet, à l'instar de Johnny Hallyday – et peut-être même plus que lui – Ronnie Bird résiste fortement à la variétisation des yéyés. On peut donc en conclure que les commentateurs attribuent ou n'attribuent pas une valeur identitaire aux emprunts selon l'identité musicale attribuée à l'artiste qui emprunte. Pour le dire autrement, lorsque le style musical n'est pas perçu par les commentateurs comme un style étranger, les emprunts à l'étranger n'ont qu'une valeur d'influences qui n'altèrent pas la « francité » du musicien. D'ailleurs, les emprunts à l'étranger peuvent paradoxalement servir à exprimer une « francité ». Par exemple, en 1963, sort au cinéma la comédie musicale *D'où viens-tu Johnny* dans lequel Hallyday interprète un jeune parisien qui, poursuivi par des bandits, se réfugie chez sa famille en Camargue. Certains éléments caractéristiques du *western* étatsunien sont

---

du Drugstore". Tous, avant lui, étaient fascinés par l'Amérique. Lui n'en avait rien, mais alors rien à faire. » Cité in Ferment (Fabrice), *40 ans de tubes. Les meilleures ventes de 45t & CD singles. 1960-2000*, Neuilly-sur-Seine, Clichy, SNEP, Éditions Larivière, 2001, p.9.

[97] Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », *French Cultural Studies*, vol.36 (3), 2015, p.339.

alors adaptés au contexte français : la Camargue fait office de *Far-West*, les *gardians* – des cavaliers camarguais qui gardent des troupeaux de taureaux – évoquent les *cow-boys* et les Gitans peuvent se comprendre comme un équivalent français aux Indiens aux Etats-Unis. Les photographies de Jean-Marie Périer peuvent encore servir d'exemple. Pour l'historienne Audrey Orillard qui a travaillé sur les Unes de *Salut les Copains* où Hallyday figure, le reportage photographique de *Salut les Copains* consacré au service militaire d'Hallyday est inspiré des photographies sur le service militaire d'Elvis Presley publiées quelques années plus tôt[98]. Mais, contrairement aux photographies qui ont servi à promouvoir une identité américanisée d'Hallyday, la place qu'y occupe le drapeau français participe au contraire à le promouvoir à travers une identité francisée (voir l'illustration 10).



Illustration 10 : Hallyday en première de couverture de *Salut les Copains*, mai 1964

Avec les paroles des chansons, les musiciens peuvent également se servir d'emprunts à l'étranger pour exprimer une « francité ». Sorti en 1962, Le Nabout Twist, écrit et interprété par Claude François sous le pseudonyme Kôkô en offre un exemple particulier : « *Le Nabout, le Nabout, c'est la danse que vous appelez le twist/Le Nabout, le Nabout, il y a bien longtemps que cela existe […] Vous allez me dire "c'est américain"/Ne croyez pas ça car il n'en n'est rien/Et vous nous voyez là tout excités/On n'a pas attendu Elvis Presley.* » Comme le remarque Philippe Birgy, en contestant l'origine étatsunienne du twist pour l'affilier aux danses qui se pratiquaient en Afrique du Nord et au Moyen-Orient[99], Claude François déplace l'exotisme étatsunien pour le relocaliser dans un contexte plus familier[100] :

> Qui plus est, le twist est un exotica dont la familiarité est pleinement assumée, puisqu'il est implicitement rapporté, si ce n'est à "l'Algérie française", en tout cas à une forme de cosmopolitisme populaire. En dernière analyse, l'enregistrement de Claude François semble nous dire que le twist ne vient nullement des États-Unis mais bel et bien de "chez nous", de notre propre étrangeté coloniale, d'un ailleurs du dedans qui nous échappe donc tout autant[101].

[98] Orillard (Audrey), « Un œil sur Johnny. Les Unes de Jean-Marie Périer pour *Salut les copains* (1962-1976) », in Taveaux-Grandpierre (Karine) et Beurrier (Joëlle), dir., *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.100-103.

[99] Cette filiation est d'autant plus forte dans la première version de la chanson où Claude François recourt autant à la langue française qu'à l'arabe. Précisons également que l'EP dont est issu la chanson comprend également une reprise de Ali Baba Twist, interprétée par Bob Azzam, natif du Liban mais ayant vécu au Caire, à l'instar de Claude François.

[100] De façon moins franche dans la première version de la chanson où la référence à Presley était remplacée par une référence à Johnny Hallyday (« *On n'a pas attendu Johnny Hallyday* ») qui éloigne plutôt l'exotisme oriental d'un contexte français, même si Johnny Hallyday pouvait alors valoir pour équivalent d'un référent étatsunien.

[101] Birgy (Philippe), « "Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer". Le yéyé et l'importation de la contre-culture américaine », *Volume !*, n°9-1, 2012, p.158-159.

Si l'exotisme oriental échappe tout autant au Français métropolitain que l'exotisme étatsunien, il reste que le twist est ici débranché de son origine étatsunienne pour être raccordé à un « ailleurs » plus familier. De façon plus significative – car ce n'est donc pas une « francité » que le Nabout Twist met en avant mais un exotisme plus proche de la France –, d'autres chansons témoignent d'une francisation d'objets américanisés, même si la « francité » signifiée peut être tournée en dérision. C'est par exemple le cas de la chanson Un Air Du Folklore Auvergnat, sortie en 1966, interprétée et co-écrite par Stella qui répond alors au Folklore Américain de Sheila sorti l'année précédente :

> C'était un air du folklore auvergnat/Que j'avais entendu à "Salut les fouchtras"/C'était un air du folklore auvergnat/Que chantait Verchuren, le Dylan de là-bas/Certains rêvent d'aller en Amérique/Ils trouvent que c'est vraiment fantastique/ New York, ils trouvent cela excitant/On voit qu'ils ne connaissent pas Clermont-Ferrand.

Différents objets américanisés sont ici adaptés à l'Auvergne. Le folklore américain devient auvergnat. Salut les Copains – ici, en tant qu'émission de radio diffusant de la musique étatsunienne ou surtout d'origine étatsunienne – devient Salut les fouchtras (juron auvergnat). André Verchuren est présenté comme le Bob Dylan d'Auvergne – natif de l'Oise, la référence à l'accordéoniste André Verchuren peut s'expliquer par sa chanson Les Fiancés D'Auvergne, sortie en 1960[102]. Enfin, New-York ne vaut pas mieux que Clermont-Ferrand.

Sortie cette même année, la chanson des Charlots Je Dis N'Importe Quoi Et Je Fais Tout Ce Qu'On Me Dit offre un autre exemple d'une francisation plus qu'affichée. Initialement produits comme accompagnateurs d'Antoine sous le nom Les Problèmes, les Charlots enregistrent une parodie d'une chanson de ce dernier (Je Dis Ce Que Je Pense Et Je Vis Comme Je Veux) dans laquelle le narrateur est originaire du Berry :

> Je dis n'importe quoi, je fais tout ça qu'on me dit/Mais je m'en fous, je gagne pas mal de la vie/Quand j'irai dans mon Berry natal, moi, je ferai tout plein de cheval/Et je planterai mes choux, Pas pour vous, comprenez-moi […] Solo, ouais, chauffe Marcel ! Yé-yé, Let's twist again, ça chauffe ! […] Et ça d'abord de primo c'est de la musique de beatnik, ça chauffe, let's twist again, les copains, yé-yé, ça c'est de la musique, chauffe Marcel.

A l'instar du Folklore Auvergnat de Stella, la chanson joue d'une confrontation entre une culture américanisée – dont les éléments peuvent renvoyer aussi bien l'espace étatsunien

[102] Mais la référence à André Verchuren peut également venir de son style d'accordéon qui serait apparu à la fin du 19e siècle à La Bastille où se rencontrait des Auvergnats spécialiste de la musette et des immigrés italiens jouant sur la gamme diatonique. Précisons également que le choix d'un accordéoniste n'est pas anodin, car nous allons voir qu'au-delà de l'Auvergne, l'accordéon est présenté par des commentateurs comme l'instrument de musique le plus représentatif d'une musique qui serait spécifiquement française. Mortaigne (Véronique), « Mort d'André Verchuren, le roi du bal musette », *Le Monde*, 11 juillet 2013, disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/07/11/mort-d-andre-verchuren-le-roi-du-bal-musette_3446245_3382.html

qu'à l'espace français[103] (le « *yéyé* », « *les copains* », « *la musique de beatnik* », le « *twist* ») – et les stéréotypes d'une culture française via le Berry[104] – l'accent berrichon très prononcé du chanteur est savoureux ! – et l'accordéon qui, remplaçant les guitares électriques présentes dans la version d'Antoine mais surtout représentatives d'une musique anglo-saxonnisée, vaut pour emblème musical de la France[105]. De plus, la signature rythmique n'est pas en 4 temps, comme c'est généralement le cas en musique rock[106], mais en 3 temps, signature utilisée dans le musette dont l'accordéon est l'instrument central.

Même le « *chauffe Marcel* » qui annonce le solo d'accordéon peut également se lire comme une francisation d'un élément américanisé. Pourtant, selon l'écrivain et journaliste Claude Duneton, l'expression avait déjà été utilisée par le duo d'humoristes Dupont et Pondu dans un *sketch* diffusé à la télévision au début de la décennie[107]. Marcel ferait alors référence à l'accordéoniste français Marcel Azzola, connu du grand public. Il faut alors savoir que l'expression « chauffe » est empruntée au vocabulaire français du jazz – les journalistes de la

---

[103] Qu'il s'agisse de l'exemple de Stella ou des Charlots, on peut s'étonner que les yéyés et Salut les Copains soient retenus pour exprimer une culture américanisée en France alors que je cherche précisément à montrer un mouvement de francisation des yéyés par Salut les Copains. Le paradoxe n'est qu'apparent puisqu'il s'agit ici d'une représentation des yéyés tels qu'ils sont apparus au début de la décennie. Le paradoxe de chanteurs yéyés qui francisent des objets américanisés en se servant des yéyés montre au contraire le déplacement qui s'est opéré de la première à la seconde moitié de la décennie. Enfin, ajoutons que Stella –et probablement aussi les Charlots mais je n'ai pas travaillé suffisamment cette question pour l'établir – est à la marge des yéyés.

[104] J'interrogerai au chapitre 7 cette utilisation récurrente des régions rurales pour exprimer une « francité ».

[105] Il peut sembler étonnant que l'accordéon soit pris comme symbole musical d'une culture française dans la mesure où il se pratique dans beaucoup de pays. De plus, l'ancêtre de l'accordéon vient d'Asie et sa version moderne a été conçue en Autriche. Le travail d'Anne-Marie Thiesse permet d'expliquer comment un instrument de musique peut être conçu comme représentatif d'une nation alors même qu'il n'est pas spécifique à cette nation – existe-t-il d'ailleurs un instrument de musique qui serait spécifique à une nation, au sens où sa pratique lui serait propre ? Thiesse montre alors qu'un type de paysage présenté dans le récit national comme caractéristique d'une nation européenne –on devrait dire « un paysage nationalisé » –pouvait pourtant se retrouver dans d'autres pays européens puisque plusieurs d'entre eux présente un milieu naturel divers (montagne, plaine, mer, rivière, forêt, etc.). La caractérisation d'un pays par son paysage relève donc moins d'une caractéristique objective du pays que d'un choix orienté pour des raisons précises. Thiesse cite l'exemple des fjords norvégiens qui ont été retenus pour représenter la Norvège car les plaines et les forêts du pays avaient été historiquement sous possession étrangère. Même le « paysage français » dont Thiesse montre qu'il ne résulte pas d'un choix parmi différents paysages relève d'une logique de distinction vis-à-vis des autres pays dans la mesure où sa diversité paysagique se présente comme « *une sorte de résumé idéal de l'Europe*, *où l'on trouve tout ce qui ailleurs n'existe que séparément* ». rajoute si elle le dit universalisme. Je ne dispose pas de données me permettant d'utiliser cette grille de lecture pour analyser le processus historique qui a conduit à faire de l'accordéon un emblème musical de la France en France mais nous allons voir que les bals où se jouent la musette constituent pour les Français des zones rurales une expérience vécue et familière, ce qui peut expliquer la valeur totémique de l'accordéon, d'autant plus facilement que les identités nationales reposent sur un folklore national dont la campagne en constitue le réservoir imaginé. Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales. Europe 18e-20e siècles*, Paris, Seuil, 2001, [1999], p.191-192.

[106] Cette caractéristique tend néanmoins à perdre de sa pertinence avec la sophistication du rock déjà évoquée et surtout avec l'émergence du rock progressif à la fin des années 60.

[107] Cité in Auteur non renseigné, « Chauffe, Marcel ! », *Expressio*, disponible à l'adresse : http://www.expressio.fr/expressions/chauffe-marcel.php Attention aux amateurs de Jacques Brel qui verraient dans la chanson des Charlots une allusion au chanteur belge qui utilise également l'expression dans Vesoul, d'ailleurs accompagné par Marcel Azzola. En fait, la chanson de Brel a été enregistrée deux ans après la sortie du titre des Charlots.

presse jazz parlent dans les années 50 d'une musique qui « chauffe » pour indiquer qu'elle est chaleureuse, excitante[108] –, lui-même emprunté au vocabulaire étatsunien : *hot jazz*.

L'identité francisée de l'accordéon mérite qu'on s'y attarde brièvement. Dans le contexte des yéyés – et plus largement sur l'ensemble de ma période[109] –, l'instrument représente l'antithèse par excellence d'une musique américanisée, et donc, exprime de la francité. Cela est particulièrement manifeste lorsque des commentateurs opposent l'accordéon aux musiques américanisées – qu'ils s'agissent de productions étatsuniennes ou françaises – et qui, par l'idée de « *remplacement*[110] », apportent de l'eau au moulin de la thèse de l'américanisation culturelle de la France. Pour le rédacteur en chef de *Jazz Hot* Philippe Koechlin qui écrit en 1962, le twist « *a remplacé l'accordéon dans notre folklore national*[111] ». Pour Claude Fléouter qui écrit dans *Le Monde* cette même année, les yéyés ont remplacé « *le musette dans notre folklore national*[112] ». La « francité » que cet instrument incarne tient alors à la place qu'il occupe dans l'environnement sonore des Français – en 1959, 17% des couples mariés se sont rencontrés au bal où se pratique la musique d'accordéon[113] –, bien que le goût pour et la pratique de l'accordéon soient socialement et

---

[108] Par exemple : Francis (André), « Un grand arrangeur : Michel Legrand », *Jazz Hot*, n°117, janvier 1957, p.33 ; Morh (Kurt), « Rock Story », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.43, p.46 et p.59.

[109] Nous verrons que la presse rock et la presse généraliste des années 70 mobilisent encore l'accordéon pour définir une musique qui serait spécifiquement française.

[110] Le remplacement de l'accordéon par une musique étrangère avait déjà été formulé bien avant l'arrivée du rock en France, par exemple en 1941 lorsque Charles Delaunay déclarait : « *[…] le jazz entre peu à peu dans les mœurs de toutes les classes sociales où il remplace de plus en plus l'accordéon et l'amateur de chansonnette […]* » Se pose alors la question d'un remplacement de la musique d'accordéon par le rock. Dans sa *seconde Révolution française*, Mendras enregistre pour les années 70 un recul de la pratique de l'accordéon en faveur de la guitare –en 1981, 18% des Français pratiquent la guitare contre 13% en 1973 –, surtout constaté chez les jeunes. Paul Yonnet en fait également état. Mais leur analyse se rapporte aux années 70. Or, nous allons voir que dans les années 60, l'accordéon occupe encore une place importante dans l'environnement musical français qui ne justifie pas l'idée d'un remplacement. D'autant plus que le goût pour et la pratique de l'accordéon n'excluent nécessairement d'autres goûts et d'autres pratiques. Attaché à l'Institut de la consommation dans les années 60, Bernard Camblain remarque que la frange la plus jeune des classes populaires aime autant le rock que la musique d'accordéon. Dans l'ethnographie qu'il propose du village où il passait ses vacances lorsqu'il était adolescent, Daniel Fabre se souvient que l'orchestre du bal « *revint enrichi d'une guitare électrique et d'un répertoire de rocks et de twists qui s'ajoutèrent à la séquence traditionnelle des danses d'autant plus facilement que ces nouveautés se dansaient toujours à deux* ». Ainsi, l'idée d'un remplacement de l'accordéon par le rock semble moins pertinente que l'idée d'une coexistence. En revanche, il est fort probable que le rock ait contribué à rendre la musique d'accordéon un peu plus « ringarde » aux oreilles de certains jeunes –nous verrons plus de quelle jeunesse il peut s'agir. C'est en tout cas l'effet qu'avait provoqué dans les années 50 l'arrivée du rock étatsunien chez une partie – une partie seulement –de la jeunesse pour qui les chanteurs apparus dans la décennie précédente sonnaient démodés. Mais, même dans ce cas, il s'agit moins d'un remplacement que d'un non-goût, voire d'un dégoût, déterminé par un habitus de classe et qui n'est donc pas déterminé par l'arrivée du rock. Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, 1965-1984*, Paris, Editions Gallimard, 1988, p.284 ; Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.8 et p.166-167 ; Camblain (Bernard), « La consommation », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.354 ; Fabre (Daniel), « Rock des villes et rock des champs », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.241.

[111] Kœchlin (Philippe), « Du twist au Madison », *Jazz Hot*, n°181, novembre 1962, p.9.

[112] Fléouter (Claude), « Les musiciens et leur public », *Le Monde*, 24 juillet 1964.

[113] Girard (Alain), *Le Choix du conjoint. Une enquête psychosociologique en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

géographiquement localisés. Socialement car l'accordéon relève d'un goût populaire[114] – l'accordéon n'est-il pas surnommé le « piano du pauvre » ? Géographiquement car le bal-musette joue un rôle important dans la vie sociale villageoise[115]. Mais cette place doublement circonscrite suffit pourtant aux commentateurs à étendre ce qui relève donc d'un local (social ou géographique) à la culture nationale. D'abord parce que, les campagnes servent de socle aux identités nationales depuis leur création au XVIII^e^ siècle, en incarnant métaphoriquement l'enracinement de la nation dans sa terre, comme l'a très bien montré Anne-Marie Thiesse :

> Le Peuple –il est désormais clairement spécifié qu'il s'agit de la paysannerie –, parce qu'il est tout près du sol, est l'expression la plus authentique du rapport intime entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national par le climat et le milieu. L'âme de la terre natale aussi bien que le génie ancestral s'incarnent dans le Peuple des campagnes […] Les coutumes paysannes, initialement jugées dignes d'intérêt simplement comme vestiges de la culture ancestrale, deviennent aussi symboles de la patrie et référents éthiques. La paysannerie sert désormais à prouver qu'en dépit de tous les changements observables la nation reste immuable[116].

Ensuite parce que l'accordéon perd de sa spécificité locale dans des discours qui le confrontent à des musiques importées, représentant elles aussi un ensemble étatsunien. Plusieurs de mes enquêtés ont par exemple évoqué l'instrument lorsque j'abordais la question du rock ou des goûts musicaux des parents. L'accordéon leur servait alors à me faire comprendre l'effet de rupture qu'a provoqué l'irruption du rock dans leur vie. C'est par exemple le cas avec Philippe Manœuvre (né en 1954 d'un père instituteur et d'une mère secrétaire médicale) qui a passé son enfance à Sainte-Menehould (Marne) et qui a alors une dizaine d'années lorsqu'il découvre le rock vers le milieu des années 60 : « O*n vivait dans un monde d'accordéon et de chanson française hein !*[117] » Dans la mesure où il emploie à différentes reprises dans l'entretien « on » et « nous » pour raconter l'histoire collective de sa génération[118], je ne suis pas en mesure de savoir si l'accordéon s'insérait dans son environnement personnel. De plus, au milieu des années 60, ce « *monde d'accordéon* » est, au moins en partie, entamé par le succès des yéyés, ce qui laisse poindre une certaine exagération du propos. Mais il reste que, confronté à un genre musical arrivé en France depuis 10 ans, l'accordéon lui paraît suffisamment familier et ancien pour être constitué en tradition musicale française que le rock est venu perturber. D'autres enquêtés témoignent d'un rapport

---

[114] Mendras (Henri), *La seconde Révolution française*, *op.cit* ; Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses*, *op.cit*, p.8 et p.166-167.
[115] Fabre (Daniel), « Rock des villes et rock des champs », art.cit, p.233-250.
[116] Thiesse (Anne-Marie), La création des identités nationales, *op.cit*, p.161.
[117] Entretien avec Philippe Manœuvre, 10 avril 2014.
[118] Au début de l'entretien, Manœuvre raconte sur le mode du récit collectif l'opposition des parents au rock : « *Ben les parents disaient "ça, ça va pas ! enfin, arrêtez ça ! Qu'est-ce que c'est ?". On était en conflit permanent autour du rock [...]* » Pourtant, lorsque je lui demande plus tard de préciser la position de ses parents vis-à-vis du rock, Manœuvre les présente comme des exceptions et j'apprends qu'ils appréciaient Pink Floyd.

plus personnel à l'accordéon, et dans ce cas, l'opposition entre la tradition de l'accordéon et la nouveauté du rock se double d'une opposition entre parents et enfants[119]. C'est par exemple le cas avec Jacky Berroyer, né en 1946 d'un père maçon et d'une mère femme au foyer, qui a passé son enfance à Reims :

> Ils [ses parents] aimaient la musique mais c'était quand même un désert culturel chez moi. Et donc y avait un poste de radio avec un électrophone dessus et on soulevait le couvercle. La plupart du temps, y avait un petit napperon et un pot de fleur dessus. Alors y a des jours, ça s'excitait un peu : un dimanche avec un gâteau et que les gens venaient et qu'on mettait un disque. Et y avait deux, trois disques chez moi, des disques d'accordéon. Je me souviens d'un accordéoniste qui s'appelait Jo Larédo et puis une chanteuse qui s'appelait Colette Deréal. J'ai entendu ça souvent et c'est resté gravé dans ma tête sans que j'aime vraiment. Et après, c'est moi qui achetait des disques, des 45t, et qui les passait sur un Teppaz ou sur un truc comme ça[120].

Ou, de façon plus marquée, avec Joël Daydé, né en 1947 d'un père CPE et d'une mère chef de service dans une caisse de retraite : « *Bal musette, accordéon, genre Verchuren, toutes ces conneries, que je supportais pas d'ailleurs. On avait des gros problèmes de communication à ce niveau-là [rires]* [121]. » Enfin, au-delà d'un goût pour et d'une pratique de l'accordéon socialement et géographiquement déterminés – le cas de Daydé apparait alors comme une exception aux travaux de Mendras, Yonnet et Camblain ; en effet, ses parents se rapprochent plus des classes moyennes que des classes populaires. Sans compter qu'ils vivent à Paris puis en banlieue parisienne (Fresnes) – l'accordéon est un élément familier de l'environnement sonore des Français en raison de la diffusion radiophonique d'accordéonistes populaires entrés en profession avant l'arrivée du rock (Marcel Azzola, André Verchuren et Yvette Horner), comme l'indiquent Les Elucubrations d'Antoine sorties en 1966 : « *L'autre jour, j'écoute la radio en me réveillant/ C'était Yvette Horner qui jouait de l'accordéon/ Ton accordéon me fatigue Yvette/Si tu jouais plutôt de la clarinette.* » Plus largement, la mention dans les chansons yéyés de Marcel Azzola, André Verchuren et Yvette Horner témoigne d'une popularité suffisante de ces musiciens.

On comprend mieux maintenant la territorialisation de cet instrument de musique, familier pour beaucoup de Français et d'autant plus familier lorsque confronté à des musiques

---

[119] Le facteur générationnel mis en avant dans les exemples qui vont être présentés – l'accordéon relèverait d'un goût adulte – reste secondaire au regard de la variable socio-géographique. C'est en tout ce que montre l'ethnographie de Fabre sur un village de la Montagne Noire. L'intégration du rock dans le répertoire de l'orchestre de bal laisse sur le bord de la piste ou dans les cafés les jeunes qui travaillent à la ferme ou en forêt, ne sachant pas danser sur le twist ou le rock. Si elle n'évoque pas spécifiquement la jeunesse, l'ethnographie d'un village du Béarn publiée par Bourdieu au début des années 60 évoque également la difficulté que des paysans éprouvent à danser sur des musiques importées de la ville – il ne mentionne pas le rock mais le charleston et le cha-cha-cha. Fabre (Daniel), « Rock des villes et rock des champs », art.cit, p.241 ; Bourdieu (Pierre), « Célibat et condition paysanne », *Etudes rurales*, n°5-6, 1962, p.99-100.

[120] Entretien avec Jacky Berroyer, 27 septembre 2016.

[121] Entretien avec Joël Daydé, 8 mars 2016.

exotisées. La référence à l'accordéon dans des chansons yéyés (Stella, Charlots, Antoine), associée à une ruralité (celle du Berry ou de l'Auvergne), exprime alors une « francité » explicite qui fait sens pour des auditeurs familiarisés – dans certains cas, au sens de familial – avec cet instrument. Mais cette « francité » est conçue négativement ; elle renvoie à une culture du passé, « ringarde », voire « franchouillarde » qui, à l'échelle individuelle, peut être associée à la culture des parents, surtout dans le cas d'une jeunesse urbaine et plutôt aisée. Il reste que, même portée en dérision, la « francité » de l'accordéon ou de régions rurales sont l'occasion d'une relocalisation des yéyés sur un contexte français, ou, plus précisément, d'une francisation d'objets américanisées. Quelques années auparavant, les jeunes rockers s'attachaient plutôt à afficher leur « américanité », et ce, sans dérision.

A la veille de mai 68, la tendance à la francisation des yéyés atteint son paroxysme. Des productions témoignent alors d'une « francité » affichée sans dérision, dont certaines ne s'appuient même plus sur la francisation d'objets américanisés. C'est par exemple le cas de la chanson Vive La France, interprétée par Stone, écrite par Charden et sortie en 1967. Elue « chanson chouchou du mois » à l'émission radiophonique Salut les Copains[122], la chanson clame sur un air de fanfare : « *Vive la France et les joueurs d'accordéon/ Vive les bals et les flonflons […] Y a des vaches et y a des trains/Et y a des vaches qui voient passer les trains […] Le pays qui a bercé mon cœur d'enfant, c'est lui/Qui m'a donné la joie d'aimer, c'est lui/Ah que c'est bon de vivre ici.* » Autre exemple avec Mario Jacques, arrivé en tête aux « espoirs Prestige » d'RTL en 1968, qui interprète deux chansons tout aussi significatives, respectivement sorties en 1968 et 1969. Le Petit Bal Perdu est évidemment joué à l'accordéon, sur une signature rythmique en 3 temps ; les paroles font mention d'un accordéoniste. La deuxième, Et Moi Je Passe Mes Vacance En France, liste divers éléments du patrimoine français[123] et son refrain relève d'un chauvinisme bon enfant : « *C'est mon pays, je l'aime bien, puisqu'ici nous avons la chance, d'avoir d'aussi jolis petits coins.* » Dans la décennie suivante, il est alors fréquent de retrouver dans des productions relevant des variétés ou de la chanson française – tout du moins, promues et reçues en tant que tel – l'expression d'une « francité » qui repose sur les régions rurales, l'accordéon ou le bal, c'est-à-dire sur des éléments constitutifs d'une culture française traditionnelle. On peut par exemple citer Le Loir-Et-Cher, interprété par Michel Delpech en 1977 qui joue d'une opposition entre une culture rurale et une culture citadine :

[122] Auteur non renseigné, « Les chansons chouchous du mois », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.19-26.
[123] Pêle-mêle : la baie de Saint-Malo, les Châteaux et vins de la Loire, le Tour de France, l'Alsace-Lorraine et sa choucroute, le Nord et sa capitale Lille, le pont de Tancarville, les jardins du Luxembourg, etc.

> Ma famille habite dans le Loir et Cher/Ces gens-là ne font pas de manières/Ils passent tout l'automne à creuser des sillons, à tourner des hectares de terre/Je n'ai jamais eu grand-chose à leur dire, mais je les aime depuis toujours. De temps en temps, je vais les voir, je passe le dimanche dans l'Loir et Cher/Ils me disent, ils me disent "Tu vis sans jamais voir un cheval, un hibou", ils me disent "Tu viens plus, même pour pécher un poisson, tu ne penses plus à nous/On dirait que ça te gêne de marcher dans la boue/On dirait que ça te gêne de dîner avec nous" […] Chaque fois que je m'arrête dans le Loir et Cher, ils ne m'laissent plus partir de chez eux/Je leur dis qu'il faut que je rentre sur Paris, que je ne fais pas toujours ce que j'veux/Et qu'il faut que je trouve encore un poste d'essence/Que j'n'ai pas le temps de finir ma bière/Que je reviendrai un de ces dimanches/Passer la nuit dans le Loir et Cher.

Le propos ne doit pas laisser sous-entendre que les chanteurs de variété ou de chanson française stoppent toute référence à l'espace « anglo-saxon ». On ne pourrait alors pas rendre compte, pour reprendre l'exemple de Delpech, de sa chanson Wight Is Wight sortie en 1969, en référence aux festivals de Wight, ni de sa chanson Et Paul Chantait Yesterday sortie en 1970. Mais, comme nous l'avons vu plus haut au sujet des chemises étatsuniennes de Claude François, ces références n'interviennent plus dans l'identification des musiciens.

Concernant l'identité musicale à la veille de mai 68, les jeux sont faits. La tendance à la variétisation a déjà abouti pour les chanteurs dont la rupture avec le rock a été consommée précocement (Sheila, Claude François, Petula Clark, etc.). Pour d'autres, la tendance à la variétisation ne se pose pas puisqu'ils n'ont pas été associés au rock (Adamo, Françoise Hardy, Jacques Dutronc, France Gall, etc.). Enfin, la variétisation de certains musiciens est relative dans la mesure où ils conservent tant bien que mal une identité de rocker qui se surajoute à leur inscription dans les variétés et/ou chanson française (Johnny Hallyday, Dick Rivers, Eddy Mitchell, Sylvie Vartan, etc.). Les chanteurs yéyés conserveront par la suite l'identité musicale qu'ils se sont attribués et/ou qui leur été a attribuée par *Salut les Copains*. Par exemple, à la fin de la décennie, les journalistes de *Rock & Folk* emploient bien les catégories « variété » et/ou « chanson française » pour qualifier l'identité musicale de Jacques Dutronc, France Gall, Eddy Mitchell, Johnny Hallyday, Sylvie Vartan ou encore Michel Polnareff[124]. Et, toujours à l'instar de *Salut les Copains*, ils rattachent épisodiquement certains musiciens au rock, pour un temps du moins. Par exemple, en 1967, une des premières de couverture présente Sylvie Vartan qui, par le biais d'une bulle ajoutée pose la question « *Suis-je rock ?* ». Si l'article qui lui est consacré rappelle qu'elle a été « *la seule fille, au départ,*

[124] Pour Michel Polnareff, voir Adler (Philipe), « Michel Polnareff », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.54 ; Chatenier (Pierre), « Polnareff et la variété sérieuse », *Rock & Folk*, n°20, août/septembre 1968, p.34-39. Pour Jacques Dutronc, voir Barsamian (Jacques), « L'épopée du rock », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.23. Pour Eddy Mitchell, voir Koechlin (Philippe), « Eddy Mitchell », *Rock & Folk*, n°22, novembre 1968, p.53 ; Cressant (Pierre), « Eddy Mitchell», *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.83. Pour France Gall, voir Boursier (Jocelyne), « France Gall », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.79 ;

ayant fait du rock[125] », Sylvie Vartan y évoque son évolution esthétique. L'auteur de l'article, Philippe Koechlin, coupe alors la poire en deux en faisant de Johnny Hallyday et Sylvie Vartan le « *couple rock de la chanson française* ». Ce type de combinaison (rock/chanson française) se retrouve aussi dans un article publié cette même année où Jacques Barsamian mobilise dans une même phrase « variété » et « rock » pour qualifier l'identité musicale d'Eddy Mitchell : « *Eddy Mitchell, qu'on l'aime ou non, demeure pourtant une grande figure du rock, et même de toute la variété française*[126]. » Il est alors important de souligner que dans ces deux exemples (Vartan, Mitchell), l'oscillation entre « variété » ou « chanson française » et « rock » renvoie aussi bien à une ambivalence synchronique de leur identité musicale qu'à leur évolution esthétique au cours des années 60, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'évoquer les débuts de Vartan et Mitchell – l'article qui mentionne Mitchell est consacré à l'histoire du rock français[127]. Mais, à l'exception d'Hallyday, ces chanteurs à l'identité cumulative ne seront pratiquement plus chroniqués par *Rock & Folk* dans les années 70, ce qui indique que leur variétisation a simplement pris plus de temps pour aboutir.

La fin d'une culture yéyé à la veille de mai 68 n'a donc pas bouleversé l'identité musicale des musiciens. La séparation entre rock et variétés/chanson française avait déjà été opérée au sein même des yéyés. En revanche, dans la mesure où l'inscription des chanteurs dans les variétés ou la chanson française ne se fait plus sous couvert d'une culture yéyé, les commentateurs tendent à rattacher ces musiciens à une tradition musicale française préexistante aux yéyés, et donc préexistante au rock. On se souvient par exemple des discours qui visent à affilier Johnny Hallyday aux grands noms de la chanson française arrivés sur le marché du disque avant les années 60. La fin d'une culture yéyé est vécue par des commentateurs comme un retour en arrière qui fait du rock une parenthèse dans l'histoire des variétés et de la chanson française. C'est aussi ce qu'exprime la chanson de Stella Poésie 67 (1967) qui, en outre, illustre bien l'expression d'une localité française corrélée à un recul du rock :

---

[125] Kœchlin (Philippe), « Un show brulant », *Rock & Folk*, art.cit, p.26.
[126] Barsamian (Jacques), « L'épopée du rock », *Rock & Folk*, art.cit, p.22.
[127] Pour une analyse plus fine, il faudrait ajouter que le contexte d'élocution détermine aussi la combinaison entre les catégories rock et variétés/chanson française. Par exemple, si Jacques Barsamian intègre Michel Polnareff à la « chanson française » en 1968, il décrit l'année suivante le 45t La Michetonneuse comme un « *idéal de pop music française* » qui fait de Polnareff l'équivalent français de ce que les Beatles sont au Royaume-Uni. De plus, l'oscillation entre différentes catégories musicales peut dépendre du locuteur. Si François-René Cristiani considère en 1968 qu'il faut « *juger Hallyday par rapport au reste de la chanson française et non aller chercher ses références Outre-Manche ou Outre-Atlantique* », Philippe Paringaux le qualifie l'année suivante de « *chanteur de rock* ». Barsamian (Jacques), « Michel Polnareff », *Rock & Folk*, n°21, octobre 1968, p.62 ; Barsamian (Jacques), « Michel Polnareff », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.94 ; Cristiani (François-René), « 14 novembre : Hallyday le prophète », *Rock & Folk*, n°14, janvier 1968, p29-32 ; Paringaux (Philippe), « Johnny Hallyday », *Rock & Folk*, art.cit.

> Elle est revenue la belle chanson de nos grands-pères/Écrite avec des mots, des jolis mots comme naguère /Le rock a fini de faire la loi/Et la poésie a enfin repris ses droits […] Que c'est émouvant d'écouter une telle chanson/Messieurs les Anglais, méditez cette leçon/Gardez vos cheveux longs, votre musique, et cetera […] Il est bien fini le temps des adaptations/On écrit en France assez de jolies chansons/Et si par hasard on chante une chanson américaine/On choisit quelque chose qui en vaille vraiment la peine.

Pourtant, l'arrivée du rock en France et sa réappropriation ont marqué de façon indélébile – suffisamment en tout cas pour contester l'idée de retour – les variétés et la chanson française, à l'instar du jazz dans un autre temps[128]. En effet, combien de chansons depuis – promues et reçues en tant que variétés ou chanson française – reposent sur une rythmique initialement utilisée dans des musiques d'origine étatsunienne (jazz, blues, country, rock, etc.) où le 2^{e} et 4^{e} temps d'une mesure à 4 temps sont accentués ? Qu'on pense également à l'utilisation dans les variétés ou la chanson française d'instruments initialement représentatifs du jazz et du rock, à l'instar de la guitare ou de la basse électrique. Les emprunts au rock ont été constants et divers, si bien que, comme nous l'avons vu avec Marc Touché en introduction de chapitre, s'il existe une frontière entre le rock et les variétés, celle-ci est poreuse. Je viens de citer la chanson de Michel Delpech Le Loir-et-Cher pour illustrer une « francité » explicite dans les chansons de variétés. Il faut maintenant préciser que la rythmique du couplet repose sur une grammaire élémentaire du rock – voir du rhythm'n'blues –qu'on peut par exemple retrouver dans la chanson Get Back des Beatles sortie en 1969[129]. Mais, à l'instar des références à l'espace « anglo-saxon », si les emprunts au rock sont fréquents, ils n'ont alors plus de conséquence sur l'identité musicale des musiciens, la « francité » reconnue de tel musicien l'emportant sur ses emprunts au rock.

Pour conclure, la culture yéyé a été ambivalente dans la mesure où elle réunissait des musiciens anglicisés et/ou américanisés et des musiciens francisés, plus ou moins à cheval entre le rock et les variétés. En revanche, si l'on adopte une perspective évolutive, on peut dire que l'identité musico-nationale des yéyés a été relativement et progressivement recentrée. Au cours de la décennie, la filiation au rock des musiciens – effectuée par eux-mêmes ou par les journalistes de *Salut les Copains* – a été de plus en plus rare en même temps que la référence à l'espace « anglo-saxon » servait moins à construire l'américanité/anglicité des musiciens qu'à exprimer une « francité ». La francisation des yéyés est allée de pair avec leur

---

[128] C'est effectivement ce que note Ludovic Tournès pour le jazz dans les années 30, 40 et 50 : « *Toutefois, l'influence du jazz sur la chanson française est surtout perceptible dans le domaine du rythme et celui de l'orchestration. Les sonorités et les gammes du blues restent encore mal connues. Il faudra attendre la génération des chanteurs d'après-guerre pour voir ces sonorités irriguer en profondeur la variété, avec des artistes tels qu'Yves Montand, Charles Aznavour, les Frères Jacques et bien d'autres.* » Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p.70.

[129] En effet, les couplets des deux chansons reposent sur deux notes dont l'intervalle est de 3 tons et demie ; la première note est jouée sur 2 mesures, la deuxième sur une puis la première sur une.

variétisation, et vis-et-versa. Lorsque ce double mouvement est arrivé à son terme à la veille de 68, le rock et l'espace « anglo-saxon » ne jouaient plus qu'un rôle mineur au sein de l'identité musico-nationale des yéyés. La culture yéyé ne survit alors pas aux dynamiques impulsées par les producteurs qui aboutissent à la fin d'une double identité ambivalente qui avait pourtant caractérisée cette culture. Mais, outre la question esthétique, nous allons voir que d'autres enjeux ont également précipité sa fin.

La production yéyé d'une culture jeune : prises de position éthique

Qu'il s'agisse de l'émission ou du magazine, Salut les Copains rencontre un succès fulgurant[130]. L'émission est d'abord programmée une demi-heure le jeudi et passe rapidement à une heure quotidienne, du lundi au samedi, de 17h30 à 18h30. A partir de 1961, le début de l'émission est avancé d'une demi-heure et à partir de 1964, sa fin reportée d'une demi-heure : Filipacchi détient désormais 2 heures d'antennes quotidiennes (sauf le dimanche), de 17h à 19h[131]. En moyenne, 1.6 millions de jeunes écoutent SLC[132]. L'équipe reçoit environ 40.000 lettres par semaine[133]. Le premier numéro de *Salut les Copains* sort en juillet-août 1962 et se vend presque à 200.000 exemplaires[134]. Dès la première année, les ventes atteignent 500.000 exemplaires par mois puis à partir de l'été 1963, le tirage atteint le million[135]. Tablant sur 3 lecteurs pour un exemplaire –le détenteur d'un exemplaire peut le prêter à ses camarades – Anne-Marie Sohn estime le lectorat à 3 millions, soit 2/3 des 14-20 ans[136].

Parce qu'il est lu et qu'elle est écoutée par un public jeune conséquent, parce qu'ils constituent des vecteurs de diffusion important de la production musicale destinée à la jeunesse, le magazine et l'émission de radio Salut les Copains ont été deux supports incontournables d'une culture jeune en France. Mais cette contribution ne se réduit pas à une logique quantitative. En codifiant des émotions et représentations, en proposant un contenu

[130] Tel qu'ils suscitent des déclinaisons dans les pays limitrophes de la France. Bonjour Les Amis est créé sur les ondes de Radio Andorre et Bonjour Les Jeunes sur Radio Lausanne, accompagné du magazine *Nous les jeunes*. Ces exemples permettent d'atténuer le biais impliqué par mon étude qui surreprésente les importations en rappelant que la France exporte également. Orillard (Audrey), « Un œil sur Johnny », *op.cit*, p.104.
[131] Quillien (Christophe), *Nos années salut les copains, 1959/1976*, Paris, Flammarion, 2009, p.15-17.
[132] Tamagne (Florence), « "C'mon everybody" », *op.cit*, p.200.
[133] Le Pajolec (Sébastien), « Le cinéma et les yéyés », *op.cit*, p.185.
[134] Quillien (Christophe), *Nos années salut les copains*, *op.cit*, p.45. Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Fayard, 2012, p.82.
[135] Cloître (Yves-Marie), « Salut les Copains », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes*, *op.cit*, p.122 ; Lagrée (Jean-Charles), *Les Jeunes chantent leurs cultures*, Paris, Editions L'Harmattan, 1982, p.151 ; Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.146.
[136] Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois, op.cit*.

musical associé à la promotion de certaines valeurs, en intervenant dans la façon dont les jeunes se représentent et sont représentés socialement, les Salut les Copains ont été autant les vecteurs que les (co)producteurs d'une culture jeune[137]. Je parlerai ainsi d'une culture yéyé pour renvoyer à la promotion de valeurs qui accompagne la diffusion musicale destinée à la jeunesse.

5.2.1 Salut les Copains : production et diffusion d'une culture jeune respectable

Filipacchi a contribué à l'amélioration de la représentation sociale des jeunes, ou tout du moins, de leur traitement médiatique. Nous avons vu que la presse généraliste des années 50 mobilisait pour ses articles consacrés à la délinquance juvénile le rock'n'roll qui lui était associée. La mauvaise réputation du rock'n'roll persiste alors au début des années 60. Suite au premier Festival International de Rock organisé le 24 février 1961 au Palais des Sports, des articles évoquent des incidents qui ont lieu dans le métro (« *sièges lacérés et plusieurs vitres brisées*[138] »). 8 mois plus tard dans *Le Figaro*, Philippe Bouvard relate les bagarres du troisième Festival[139]. Mais les journalistes ne sont pas les seuls inquiets. Cette même année, André Roulland, député UNR (Union pour la Nouvelle République[140]), demande au Ministre de l'Intérieur Roger Frey d'interdire les concerts de rock en raison des violences qui s'y déroulent[141]. Un an plus tard, le sénateur socialiste Georges Rougereon s'inquiète d'une « *jeunesse trop bruyante et trop remuante* » et demande à Maurice Papon, alors préfet de police, d'effectuer une enquête sociologique sur les jeunes[142]. Le 22 juin 1963, 150.000 personnes se rendent à la Nuit de la Nation. Il s'agit d'un concert organisé par Europe n°1 pour fêter le premier anniversaire de *Salut les Copains* (magazine), et à l'occasion, le million de tirage atteint. A l'instar des années précédentes, certains articles s'attachent à décrire une jeunesse dangereuse. *France Soir* parle d' « *émeutes*[143] », *Paris Presse* de « *voyous* » :

---

[137] Co-producteurs car à l'inverse, on ne peut concevoir la production d'une culture jeune sans les principaux concernés sans lesquels une culture jeune médiatique n'aurait pas de prise. Les jeunes qui composent l'audimat et le lectorat des Salut les Copains ont été acteurs de leurs propres cultures, et pas seulement des récepteurs. Sur la construction d'une culture jeune par les jeunes, voir Lagrée (Jean-Charles), *Les Jeunes chantent leurs cultures*, *op.cit*.

[138] Cité in Chalvidant (Jean) et Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, Paris, Editions Lanore, 2001, p.11.

[139] *Ibid*, p.30-35.

[140] Il s'agit du Parti gaulliste.

[141] Roger Frey ne répondra pas favorablement à la demande, arguant que la plupart des concerts rock se déroulent sans problème, ce que confirme Maurice Papon, alors préfet de police, dans un Bulletin municipal de Paris. Auteur non renseigné, « Le ministre de l'intérieur n'interdira pas le "rock n'roll" », *Le Monde*, 26 juillet 1961 ; Auteur non renseigné, « M.Papon n'est pas…l'ennemi du rock'n roll », *Le Monde*, 28 décembre 1961.

[142] C'est l'occasion pour Maurice Papon de réitérer ses propos de l'année précédente, à savoir que les violences sont rares dans les concerts de rock. Auteur non renseigné, « L'origine sociale des "rock and rollers" », *Le Monde*, 16 mars 1962.

[143] Cité in Le Pajolec (Sébastien), « Le cinéma et les yéyés », *op.cit*, p.186.

« *150.000 spectateurs terrorisés […] C'était un spectacle de folie. Les barrières installées par la police étaient depuis longtemps renversées. La foule n'était plus qu'un gigantesque tourbillon*[144]. » Dans *Le Figaro*, Philippe Bouvard propose un rapprochement avec Hitler : « *Quelle différence entre le twist de Vincennes et les discours d'Hitler au Reichstag si ce n'est un certain parti pris de musicalité*[145] ». Mais cette fois-ci, ces interprétations de l'événement ne font pas consensus et d'autres voix se lèvent pour contester l'idée d'une dangerosité. Claude Brulé, journaliste de 37 ans qui écrit dans *Elle*, prend la défense dans *Salut les Copains* de la manifestation musicale :

> Des différents endroits où je me trouvais, j'affirme en effet n'avoir vu ni barrières renversées, ni "spectateurs piétinés", ni terreur. Qu'il y ait eu des voyous aux alentours de la fête, sans doute. Des voyous, soyons francs, il y en a partout : partout, du moins, où l'affluence est assez grande pour leur garantir l'impunité. J'en ai vu dans les réunions politiques, dans les stades, aux 24 Heures du Mans, sur les plages […] Je suis donc arrivé Place de la Nation ce fameux soir, vers 10 heures […] Il n'y avait aucun désordre apparent. Des concierges bavardaient sur le pas de leur porte, "à la méridionale" ; des amoureux s'embrassaient sur les bancs. Il faisait assez doux. Un soir d'été, quoi […] Mais la place était totalement calme […][146]

Plus loin, il reconnait qu'un mouvement de foule tendait à comprimer des spectateurs contre la scène, mais précise : « *Cette poussée était très puissante, mais – j'insiste – sans colère. C'était la poussée populaire type : gourmande, moqueuse, saine […] Voilà. Ce qu'on a appelé "le parti nazi qui recommence", c'était la venue en masse des jeunes vers les chanteurs qu'ils aiment.* » Dans *Le Figaro*, des intellectuels, à l'instar de Paul Guth ou André Brincourt[147], condamnent également La Nuit de la Nation… mais non pour sa dangerosité. Les critiques sont alors d'ordre esthétique[148] et/ou visent avant tout le conformisme et l'apolitisme de cette jeunesse, ce qui prévaudra par la suite dans les discours médiatiques sur la jeunesse, jusqu'à la veille de mai 68[149]. Quant à l'article d'Edgar Morin, j'ai déjà eu l'occasion de

---

[144] Cité in Brulé (Claude), « Un croulant à la nation », *Salut les Copains*, n°13, août 1963, p.31.

[145] Cité in Marion (Fabien), *Nous les Garçons et les Filles, un révélateur des contradictions du Mouvement de la Jeunesse Communiste de France*, mémoire de Master 1 en sciences historiques et humanités sous la direction d'Isabelle Renaudet, Université de Provence, Aix-Marseille1, 2007, p.23.

[146] Notons néanmoins que le journaliste, de son propre aveu, est un ami de Daniel Filipacchi. Brulé (Claude), « Un croulant à la nation », *Salut les Copains*, art.cit.

[147] Né en 1910, Paul Guth est journaliste et écrivain. Il remporte plusieurs prix littéraires dont le Grand Prix du Roman de l'Académie Française en 1956. Né en 1920, André Brincourt est également journaliste et écrivain. Il dirige les pages culturelles du *Figaro* et du *Figaro Littéraire.*

[148] Paul Guth reproche plus précisément à la chanson moderne de ne pas s'appuyer sur la poésie : « *En quelques mois, sacrifiant l'inextinguible soif de poésie des jeunes, voilà les trésors que le yé-yé avait saccagés* ». André Brincourt parle d' « *infantilisme* ». Puisque sa fille de 8 ans apprécie les idoles yéyés, il en conclut que le public a 8 ans d'âge mental. Guth (Paul), « La fin du yé-yé », *Le Figaro*, 2 avril 1964, p.1 ; Brincourt (André), *Le Figaro*, 13 juillet 1964, cité in Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.13-14.

[149] Quelques mois plus tard, en septembre 1963, François Nourissier, journaliste, écrivain et conseiller aux éditions Grasset écrit dans *Les Nouvelles Littéraires* : « *Voici que se lève, immense, bien nourrie, ignorante en histoire, opulente, réaliste, la cohorte dépolitisée et dédramatisée des Français de moins de vingt ans…* » Jean-Paul Sartre regrette la dépolitisation des jeunes dans un article publié dans *Le Nouvel Observateur* en 1964. Nous

mentionner qu'il tente d'apporter un regard sociologique sur l'événement – et plus généralement sur les yéyés –, se gardant de tout jugement moral ou esthétique, si bien que Johnny Hallyday le reçoit comme « *une grande et humaine compréhension de la jeunesse française*[150] ».

Pour Gérôme Guibert, la Nuit de la Nation constitue alors un tournant pour SLC dans la mesure où Filipacchi s'est inquiété des répercussions négatives de l'événement[151]. Il faut dire qu'un comité chargé de contrôler les lectures juvéniles avait déjà posé des problèmes à *Salut les Copains* pour la première de couverture du numéro 2 où Elvis Presley est muni d'un couteau[152]. L'équipe de *Salut les Copains* prend alors soin de ne pas se faire les complices de violences. Le soir même du concert, Filipacchi avait pris le micro : « *Soyez gentil si vous voyez des blousons noirs appelez la police*[153]. »

Cette recherche d'une respectabilité peut expliquer la faible présence dans Salut les Copains de Vince Taylor[154] – comparativement à ses participations récurrentes aux concerts rocks du début des années 60[155] –, le chanteur britannique produit chez Barclay dont les débuts promettaient un succès commercial important[156]. Entièrement vêtu de cuir noir, armé

---

verrons effectivement dans la seconde partie de chapitre que les jeunes du début de la décennie semblent accorder peu d'intérêt à la politique –du reste à l'image des Français, ce qui n'en fait pas une caractéristique de la jeunesse –, même si l'idée d'un apolitisme de *la* jeunesse est empiriquement invalide car elle suppose de concevoir la jeunesse comme une entité homogène. De plus, nous verrons par contre plus loin que les producteurs des yéyés peuvent être caractérisés par un certain conformisme et apolitisme. Nourissier (François), *Les Nouvelles Littéraires*, 24 juin septembre 1963 ; Sartre (Jean-Paul), *Le Nouvel Observateur*, cité in Sirinelli (Jean-François), *Les baby-boomers. Une génération. 1945-1969*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p.264.

[150] Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°20, mars 1964, p.93.

[151] Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.123-124.

[152] Dans son livre consacré à SLC, Christophe Quillien précise néanmoins que le comité catholique dont il est question ici ne disposait pas d'une grande marge de manœuvre. Quillien (Christophe), *Nos années salut les copains*, *op.cit*, p.50. Il faut en revanche rappeler pour contextualiser de façon plus large qu'après la guerre, la législation relative aux lectures juvéniles s'est durcie, trahissant à la fois un sentiment de responsabilité morale des députés, inquiétés par la dégénération morale de la Défaite et de l'Occupation, et des enjeux géopolitiques relatifs à la guerre froide, dans la mesure où les députés communistes et gaullistes cherchaient respectivement à interdire et contrôler les bandes-dessinées étatsuniennes. A ce sujet, voir Jobs (I.Richard), « Tarzan under Attack : Youth, Comics, and Cultural Reconstruction in Postwar France », *French Historical Studies*, vol 26, n°4, 2003, p.687-725.

[153] Victor (Christian) et Regoli (Julien), *Vingt ans de rock français*, Paris, Rock & Folk, Albin Michel, 1978, p.28.

[154] J'ai n'ai trouvé en tout et pour tout que 2 articles qui lui sont consacrés dans le magazine. Sur les 628 chansons que j'ai recueillies provenant de la rubrique qui mentionne les chansons les plus diffusées à l'émission radiophonique, aucune n'est interprétée par Vince Taylor. Auteur non renseigné, « « Pour ou contre Vince Taylor », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.22-25 ; Mouly (Raymond), « Ce Vince Taylor que l'on croyait méchant… », *Salut les Copains*, n°24, juillet 1964, p.78-83 + p.107

[155] J'en ai relevé 6 (English Rock'n roll Show », Paris, été 1961 ; Coupe du Monde de Rock'n'roll », Juan-les-Pins, août 1961 ; concert à l'Olympia, novembre 1961 ; Troisième Festival International du Rock », Palais des Sports, novembre 1961, Musicorama à l'Olympia, décembre 1961 ; Milk Shake Show, Olympia, du 29 octobre au 3 novembre 1962).

[156] Selon les critiques rock François Jouffa et Jacques Barsamian dans un ouvrage sur les musiques des années 60, publié en 1993, la carrière de Vince Taylor n'a précisément pas décollé en raison de l'absence de soutien des équipes de Salut les Copains. Si cette explication est convaincante, elle reste insuffisante. Nous verrons que son refus de chanter en français a pu également constituer un frein à sa carrière. Jouffa (François) et Barsamian (Jacques), *Vinyl fraise : les années 60*, Paris, Michel Lafon, 1993, p.97.

d'une chaîne de vélo qui, selon le *Parisien Libéré*, incite les « *voyous* » à brandir la leur[157], Vince Taylor véhicule une image de « *blousons noirs*[158] » et son « *exhibition* » est qualifiée par Claude Sarraute dans *Le Monde* de « *brutale*[159] ». Les bagarres qui se déroulent à l'occasion de ses concerts lui ferment les portes de plusieurs salles de concert[160]. Un article de *L'Aurore* publié en 1962 évoque un « *style "superman des jeunes caïds"* » et le présente comme « *sombre, sensuel, efféminé, dangereux*[161] ». Il est alors intéressant de remarquer qu'un des deux articles qui lui est consacré dans *Salut les Copains* en 1964, c'est-à-dire quand sa popularité est déjà sur la pente descendante, s'intitule « Ce Vince Taylor que l'on croyait méchant… », ce qui témoigne bien d'une volonté de mettre à distance l'aspect subversif du rock[162].

La manœuvre de Filipacchi semble produire les effets escomptés puisque 3 ans après la Nuit de La Nation, un journaliste du *Figaro Littéraire* s'inquiète en ces termes d'une possible fin des yéyés : « *Si ces tendances se confirment, c'est-à-dire si le yéyé doit mourir, alors les énergies des jeunes se trouveront de nouveau libres. C'est à ce moment-là que le problème des jeunes se posera vraiment*[163]. » Plus généralement, les journalistes de la presse généraliste changent leur fusil d'épaule. L'évolution du regard que Claude Sarraute porte sur Johnny Hallyday dans *Le Monde* est aussi significatif que précoce. Si en septembre 1960, elle compare le plaisir qu'elle a éprouvé pour l'un des spectacles de Johnny à celui « *que procure une visite aux chimpanzés du zoo de Vincennes* », l'année suivante, elle se rend à un de ses concerts « *avec une condescendance sceptique* » mais en ressort « *sinon convertie, du moins fortement impressionnée*[164] ». A partir de la seconde moitié des années 60, de nombreux journalistes de la presse généraliste accueillent avec enthousiasme les concerts du chanteur[165].

---

[157] Auteur non renseigné, « Parents, qu'avez-vous fait de vos enfants ? Une enquête sur la jeunesse française d'aujourd'hui », *Parisien Libéré*, juin 1965.
[158] Tamagne (Florence), « Le "blouson noir", codes vestimentaires, subcultures rock et sociabilités adolescentes dans la France des années 1950 et 1960 », in Parésys (Isabelle), dir., *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-Age à nos jours*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
[159] Sarraute (Claude), « Vince Taylor à l'Olympia », *Le Monde*, 30 décembre 1961.
[160] Auteur non renseigné, « Vince Taylor, un phénomène ? », *Disco Revue*, n°9, avril 1962.
[161] Saint-Pierre (Michel de), « L'école de la violence », *L'Aurore*, 5 juillet 1962, p.4.
[162] Le simple fait que l'auteur de l'article (Raymond Mouly) évoque l'idée d'un succès qui n'est pas à la hauteur de ce qui pouvait être attendu rend de toute façon la « méchanceté » attribuée à Taylor superflue puisqu'elle ne rencontre pas ou plus un succès suffisamment important pour être subversif. Mouly (Raymond), « Ce Vince Taylor que l'on croyait méchant… », *Salut les Copains*, art.cit, p.107.
[163] Cité in Sirinelli (Jean-François), *Les baby-boomers*, *op.cit*, p.217.
[164] Sarraute (Claude), « Raymond Devos à l'Alhambra », *Le Monde*, 21 septembre 1960 ; Sarraute (Claude), « Halliday, le rock et les jeunes », *Le Monde*, *art.cit*.
[165] Pour les concerts que Johnny Hallyday donne au Palais des Sports en 1966, le lecteur trouvera des extraits du *Monde*, de *Combat*, du *Figaro* et de *France-Soir* dans Auteur non renseigné, « Le deuxième souffle », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.19-23. Pour les concerts que Johnny Hallyday donne au Palais des Sports en 1967, le lecteur trouvera des extraits *Monde*, de *L'aurore* et de *France Soir* dans Cristiani (François-René), « 14 novembre », *Rock & Folk*, art.cit, p29-32.

La stratégie de Filipacchi visant à présenter la respectabilité d'une culture jeune est renforcée par des musiciens qui affichent dans les médias ou à travers leurs chansons une attitude conformiste, au sens de conforme à un ordre social établi, à des normes et valeurs en vigueur. Lorsque par exemple, dans *Salut les Copains*, des reportages photographiques illustrent le service militaire d'Hallyday ou son mariage religieux avec Sylvie Vartan, ce sont des rites de passage au sein de trois institutions traditionnelles (mariage, Eglise, Armée) qui sont mis en scène[166]. Le conformisme des vedettes concerne aussi les normes relatives à la sexualité. A partir d'un échantillon de 64 chansons, tirées de la rubrique (*Salut les Copains*) consacrée aux chansons les plus diffusées sur l'émission radio entre 1964 et 1966, Yves-Marie Cloître en relève 54 qui parlent d'amour sans qu'aucune n'aborde son aspect charnel[167]. Le *flirt* promu dans les chansons correspond ne relève pas tant d'une transgression puisque dans la décennie précédente, les chansons et les films d'adultes le mettaient déjà en scène[168]. Enfin, les musiciens évitent les sujets clivants comme la politique et l'économie. François Girod a compilé dans son livre consacré aux yéyés (publié en 1966) les opinions politiques de plusieurs chanteurs[169] :

> Q : As-tu des idées/opinions politiques ?
>
> Johnny Hallyday : Comme tout le monde, mais ce n'est pas vraiment important pour moi, je n'aime pas en parler. Disons que je préfère un pays libre à un pays fort.
>
> Claude François : Non. Artistiques seulement. Je crois que je suis gaulliste par conformisme.
>
> Richard Anthony : A vrai dire, non. D'un point de vue idéologique, le communisme me semble parfait : mais il est nuisible à la personnalité. En revanche le capitalisme, lui, préserve les droits de l'individu mais est-il une bonne solution ? Je veux dire une solution honnête aux problèmes que pose le gouvernement d'un pays ? J'en doute. Et il y a entre ces deux modes politiques une incompatibilité qui ne me paraît pas remédiable.
>
> François Hardy : En politique, j'aime les Français moyens.
>
> Sheila : Ah ! non. Ça fait toujours des histoires et des disputes lorsqu'on en parle.
>
> Q : Que penses-tu du général de Gaulle[170] ?
>
> Claude François : C'est une question plutôt surprenante. Eh bien, j'en pense beaucoup de bien, mais je n'ajouterai rien d'autre car je n'aime pas beaucoup parler politique.
>
> Q : Crois-tu qu'un homme ait le droit de se désintéresser complétement de la vie politique de son pays ?

---

[166] Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.246.

[167] Cloître (Yves-Marie), « Salut les Copains », *op.cit*, p.135-136.

[168] Sirinelli (Jean-François), « Le coup de jeune des sixties », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France*, *op.cit*, p.132.

[169] Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.54-58 + p.69.

[170] Dans le livre de Girod, seul Claude François est cité pour cette question. Mais dans son autobiographie, Dick Rivers reconnaît qu'il trouvait De Gaulle « *fascinant* ». Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, *op.cit*, p.160.

> Claude François : Totalement, non. Chacun doit s'y intéresser selon ses capacités.
>
> Dick Rivers : Oh ! oui. Personnellement je ne connais rien (et ne veux rien connaître) à la politique. La seule chose qui me préoccupe ce sont les impôts.
>
> Q : Qu'apprécies-tu le plus dans le principe du régime capitaliste ? Dans celui du régime socialiste ?
>
> Dick Rivers : Ces terminologies me gênent. J'apprécie beaucoup la liberté, je serais très malheureux de la perdre. Dans un régime socialiste, je n'apprécierais rien, je crois, rien du tout.
>
> Q : Voterais-tu pour ou contre un nouveau régime (supposé) d'organisation du monde, dans lequel tu devrais te priver de 40% de tes moyens (en faveur des peuples miséreux) ?
>
> Françoise Hardy : Si je ne me trompe, ce système s'appelle la technocratie. Eh bien, si j'avais toutes les garanties à propos de son efficacité, et s'il devait être appliqué sérieusement, je serais d'accord. Le rêve, c'est certain, ce serait que l'État puisse accorder aux cheminots, aux gaziers ou électriciens les avantages demandés sans provoquer d'inflation. Et de mettre un point final (si c'est possible) à ces grèves de transport surtout, qui sont pour nous tous un véritable cauchemar.
>
> Q : Crois-tu au progrès moral ?
>
> Johnny Hallyday : On n'a jamais changé les hommes et on ne les changera jamais. Ni les femmes.

On voit bien que le sujet politique est mis à distance[171] tout en trahissant plus ou moins une position politique et économique, si ce n'est analogue, proche du gouvernement en place dans un contexte de guerre froide. Cette évacuation de la politique va d'ailleurs de pair avec la promotion par *Salut les Copains* de valeurs féminisées[172], c'est-à-dire de valeurs socialement associées aux femmes, qui permettent justement au magazine de se détourner de thèmes masculinisées (politique, économie, guerre) plus clivants.

---

[171] Notons néanmoins que Françoise Hardy et Richard Anthony dont les réponses se font ici les plus précises et les moins fuyantes ont un capital scolaire (ils ont effectué une première année d'études supérieures) plus important que les autres qui n'ont pas obtenu leur baccalauréat. Bourdieu a déjà montré que la proportion d'enquêtés qui ne répondent pas à des questions explicitement politiques décroît en même temps qu'augmente le niveau d'instruction. Le capital scolaire apporte en effet une « *compétence* » pour parler de politique, c'est-à-dire la capacité de comprendre les termes et les enjeux d'une question et d'y répondre. Mais pour Bourdieu, la forte corrélation entre le capital scolaire et la propension à répondre aux questions proprement politiques n'est pas seulement une relation objective entre une question qui appelle une certaine compétence et un enquêté qui en dispose ou non. En effet, la compétence est aussi relative à la propension qu'ont les enquêtés à accorder de la légitimité à leur parole et à la propension qu'ils ont à se voir reconnaître cette légitimité : « *Autrement dit, pour comprendre la relation entre le capital scolaire et la propension à répondre aux questions politiques, il ne suffit pas de prendre en compte la capacité de comprendre le discours politique, de le reproduire, voir de le produire qui est garantie par le titre scolaire ; il faut faire intervenir aussi le sentiment (socialement autorisé et encouragé) d'être fondé à s'occuper de politique, d'être autorisé à parler de politique, d'avoir autorité pour parler politiquement des choses politiques […]* » Ainsi, la compétence relève plus d'une disposition acquise et l'incompétence d'une impuissance. Bourdieu (Pierre), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, « Compétence et incompétence statutaires », p.473-480. A ce sujet, voir également Gaxie (Daniel), *Le cens caché : inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris, Editions du Seuil, 1978, « Classe sociale et politisation », p.96-122.

[172] Au sujet de *Salut les Copains*, Yves-Marie Cloître parle de « valeurs féminines » plutôt que « féminisées » mais il m'a semblé que son qualificatif participe justement d'une naturalisation de ces valeurs. Cloître (Yves-Marie), « Salut les Copains », *op.cit*, p.146.

Des musiciens tentent également d'atténuer les clivages sociaux qui pourraient exister au sein d'une culture jeune. Par exemple, les affrontements qui opposent au Royaume-Uni Mods et Rockers constituent pour Johnny Hallyday un problème à résoudre, comme en témoigne son article publié dans *Salut les Copains* en 1964 :

> Il s'agit de comprendre. Car, enfin, une telle division entre garçons du même âge, qui ont des problèmes, des goûts et des joies presque semblables, ne s'explique ni par une jalousie matérielle (il y a des rockers aisés et des mods fauchés), ni par une différence réelle de classe sociale (puisqu'en fait les rockers sont de petits ouvriers et les mods de petits employés), ni par le racisme (raison odieuse mais raison malgré tout) qui, dans West Side Story, par exemple, faisait s'entretuer les Jets et les Sharks. Alors ? Alors, deux autres raisons possibles, que je vous propose afin que vous puissiez y réfléchir : l'une est la difficulté que nous éprouvons tous à nous "trouver" nous-mêmes, à nous installer dans notre propre personnalité ; l'autre est l'absence de dialogue avec "les autres" –tous les autres –surtout avec ceux qui ne nous ressemblent pas[173].

Si des différences au sein de la jeunesse sont reconnues (certains jeunes « *aisés* », d'autres « *fauchés*, « *ceux qui ne nous ressemblent pas* »), elles sont atténuées par des points communs (âge, problèmes, goûts, joies). Hallyday adresse alors un conseil aux jeunes lecteurs : plutôt que de s'affronter, les jeunes doivent se réunir autour de pratiques communes, ou au pire, accepter leur différence par le dialogue. Dans sa définition des « copains », c'est d'ailleurs l'unicité et l'entente qu'Hallyday met en avant : « *[…] sont en train d'apparaître le visage et le caractère de cette bande unique que nous formons et qui comprend près de 7 millions de copains… Entre gens qui s'entendent bien sur la musique et la chanson, on a toutes les chances de s'entendre sur les autres sujets*[174]*.* »

Un bémol dans la stratégie de Filipacchi visant à réifier « la jeunesse » peut être présenté puisqu'il rachète en 1964 le magazine *Age Tendre* pour en faire *Mademoiselle Age Tendre*, le pendant féminin de *Salut les Copains*, insérant ainsi une division sexuée dans l'unité de la jeunesse. Mais, loin de constituer un contre-exemple[175], ce clivage genrée est socialement conforme aux identités sexuées de l'époque. En mettant l'accent sur les modes vestimentaires – de façon plus soutenue que dans *Salut les Copains* – Filipacchi propose un modèle de féminité à l'adolescente et fait de *Mademoiselle Age Tendre* un magazine complémentaire – plutôt que concurrent – de *Salut les Copains*[176].

---

[173] Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°28, novembre 1964, p.89.
[174] Cité in Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.28.
[175] Sans compter que l'offre musicale de SLC est particulièrement mixte puisqu'elle contient à proportion à peu près égale autant de chanteurs que de chanteuses, a contrario par exemple de l'offre proposée par les magazines spécialisés en rock (*Disco Revue*, *Rock & Folk*, *Best*). J'y reviendrai plus loin.
[176] Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois*, *op.cit*, p.83. Ce que confirme une lectrice qui écrit en 1964 : « "*Mademoiselle Age Tendre", il est formidable. Mais il ne remplace pas "S.L.C." à qui je reste résolument fidèle. Il le complète, j'achèterai les deux bouquins tous les mois, voilà tout.* » « Mademoiselle Age Tendre », *Salut les Copains*, n°28, novembre 1964, p.35, (rubrique : « Cher Daniel… »).

Enfin, les producteurs d'une culture yéyé cherchent à neutraliser le conflit intergénérationnel dont l'idée de culture jeune est porteuse, de par sa définition mais aussi de par le traitement médiatique de la jeunesse depuis les années 50. Dans l'éditorial du premier numéro de *Salut les Copains*, Filipacchi se félicite d'enquêtes qui ont montré que son émission radiophonique était aussi « *très écoutée par des gens qui ont largement dépassé les vingt ans et qui sont souvent, tout simplement, des "parents"*[177]. » Dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1963, Bruno Coquatrix explique la « *foudroyante popularité*[178] » de Johnny Hallyday par l'élargissement générationnel de son public :

> Par le fait qu'il a mené la conquête de son public sur deux fronts à la fois : celui de la jeunesse et celui des gens plus âgés. Au contraire de certains chanteurs qui furent naguère populaires auprès des jeunes seulement et durent ensuite attendre que ces jeunes, assez versatiles, aient vieilli de cinq ou six ans pour retrouver la faveur auprès d'eux, Johnny a obtenu rapidement un public "tous âges".

Selon Coquatrix, Hallyday est aussi bien l'idole des jeunes que des moins jeunes. D'ailleurs, en 1966, c'est en tant que jeunes parents de David Smet que Johnny Hallyday et Sylvie Vartan apparaissent au JT de 13h[179].

La définition que Sylvie Vartan donne au « *croulant* » est également intéressante. Terme péjoratif relevant d'un vocabulaire jeune qui désigne initialement l'adulte, en opposition au « copain », le « *croulant* » selon Vartan ne renvoie pas à un âge biologique : « *Des gens peuvent avoir l'âge d'un croulant et être restés jeunes en eux-mêmes. Être croulant n'est pas une affaire d'état civil*[180]. »

Enfin, le cinéma offre également l'occasion de mettre en scène une jeunesse « *positive et non transgressive […] hors de toutes pratiques sexuelles ou délictuelles* » et de valoriser dans le même temps les adultes[181]. C'est par exemple le cas avec D'Où Viens-Tu Johnny, sorti en 1963, dans lequel Hallyday, outre les bons rapports qu'il entretient avec sa famille bienveillante[182], apparaît comme un « *être sans sexualité*[183] ».

Les stratégies des producteurs d'une culture jeune (condamnation de la violence, atténuation de clivages sociaux et politiques, neutralisation d'un conflit intergénérationnel,

---

[177] Filipacchi (Daniel), « Editorial », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.3.
[178] L'expression ne vient pas de lui mais de Raymond Mouly qui l'interview. Mouly (Raymond), « Le nouveau monde de Johnny et Sylvie », *Salut les Copains*, n°17, décembre 1963, p.42-45.
[179] Une équipe de l'ORTF est dépêchée à la clinique où Vartan a accouché. « Le fils de Johnny Hallyday », JT de 13h, 15 août 1966, disponible sur le site de l'INA à l'adresse : https://www.ina.fr/video/CAF89016102/le-fils-de-johnny-hallyday-video.html
[180] Cité in Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.86.
[181] Le Pajolec (Sébastien), « Le cinéma et les yéyés », *op.cit*, p.193-194.
[182] Le journaliste, écrivain et critique de cinéma Jean-Louis Bory écrit d'ailleurs au sujet du film : *« Le twist se range au service de la Famille et de la Patrie. »* Bory (Jean-Louis), « D'où viens-tu Johnny ? Le yéyé au service de la B.A », *Arts*, 8 novembre 1963, p.6.
[183] Le Pajolec (Sébastien), *« Le cinéma et les yéyés », op.cit.*

promotion de valeurs socialement acceptées) ont contribué à la respectabilité d'une culture yéyé. D'ailleurs, la culture jeune de Salut les Copains a pu inspirer d'autres producteurs d'une culture jeune. Par exemple, le Mouvement des Jeunesses Communistes de France lance en mai 1963 *Nous les Garçons et les Filles* (*NGF*), un magazine qui se présente comme la déclinaison communiste de SLC, tout en assumant néanmoins une coloration plus ou moins politique, à l'inverse de la stratégie déployée par Filipacchi. Une réappropriation catholique d'une culture yéyé voit également le jour avec Bonjour les Amis, sur les ondes de Radio Andorre[184]. Enfin, ce n'est qu'au prix d'un certain conformisme qu'a pu s'opérer une « *juvénilisation de l'adulte*[185] », pour reprendre l'expression de Morin, c'est-à-dire la réappropriation par des adultes de valeurs juvéniles. On peut par exemple mentionner l'irruption des idoles des jeunes dans une presse destinée aux adultes (*Télé Poche*, *France Dimanche*, *Ici Paris*)[186].

Si la culture yéyé apporte un souffle de fraîcheur et d'insouciance qui tranche avec les années de la Reconstruction, qu'elle se vêt des apparats de la nouveauté, ou encore qu'elle marque l'entrée dans « *un nouvel âge de la culture de masse*[187] », ses fondements moraux s'inscrivent dans la continuité des normes sociales de la France d'après-guerre.

De la même façon que la variétisation des yéyés n'a de sens que si on la confronte aux stratégies des producteurs britanniques ou étatsuniens au même moment, le conformisme des yéyés se révèle d'autant mieux si on le confronte aux stratégies de certains producteurs britanniques ou étatsuniens de rock qui ont au contraire cherché à adopter une posture anti-conformiste. Les paroles qui abordent l'amour charnel en constituent un bon exemple, alors que le sujet reste relativement tabou dans les productions françaises. Dès la première moitié de la décennie, les groupes britanniques de r'n'b reprennent des chansons de *bluesmen* étatsuniens qui depuis les années 20 parlent de sexualité en recourant à des métaphores, pour

---

[184] Des catholiques avaient déjà témoigné d'un intérêt pour la culture jeune de SLC. J'ai eu plusieurs fois l'occasion de mentionner l'auteur Yves-Marie Cloître en raison de sa contribution en 1967 à l'ouvrage sociologique sur la jeunesse. Il faut alors souligner qu'Yves-Marie Cloître est un prêtre diplômé de l'EHESS qui prépare une thèse en sociologie religieuse. En 1964, il publie un ouvrage sur *Johnny Hallyday : les idoles et les jeunes*, dans lequel il reprend à son compte l'analogie religieuse qu'Edgar Morin avait déployé dans *Les stars* en 1957. De plus, dans son article consacré aux yéyés (1963), Edgar Morin mentionne une publication paroissiale qui stipule que Dieu est le meilleur « *copain* » du monde. Soulignons d'ailleurs que le dictionnaire de *Salut les Copains* qui rappelle l'étymologie du « copain », celui avec qui on partage le pain, facilite ainsi l'analogie religieuse et donc, un branchement de catholiques sur une culture SLC. Cloître (Yves-Marie), « Salut les Copains », *op.cit*, p.119-149 ; Cloître (Yves-Marie), *Johnny Hallyday : les idoles et les jeunes*, Paris, Tournai, Casterman, 1964 ; Morin (Edgar), *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1957 ; Morin (Edgar), « Une nouvelle classe d'âge », art.cit ; « dictionnaire des Copains », *Salut les Copains*, cité in Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, *op.cit*, p.27.

[185] Morin (Edgar), « Une nouvelle classe d'âge », art.cit.

[186] Sirinelli (Jean-François), *Les baby-boomers*, *op.cit*, p.155-158.

[187] Pour Tournès, il s'agit de l'accession de la jeunesse à la consommation. Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre », *op.cit*.

contourner la censure[188]. En 1964, Mick Jagger chante par exemple dans I'M A King Bee (une reprise du *bluesman* étatsunien Slim Harpo) :

> Well I'm a king bee/Buzzing around your hive/Well I'm a king bee, baby/Buzzing around your hive/Yeah, I can make honey baby/Let me come inside/Well, I'm a king bee/Want you to be my queen/Well, I'm a king bee, baby/Want you to be my queen/Together we can make honey/The world has never seen/Well, buzz a while/Sting it bad/Well, I'm a king bee/Can buzz all night long/Well, I'm a king bee, baby/Can buzz all night long/Yeah, I can buzz better, baby/When your man is gone.

L'année suivante, il évoque dans un couplet de Satisfaction – signée par Richards et lui-même – une frustration sexuelle provoquée par les règles menstruelles de sa partenaire[189]. Selon l'Etatsunien Dave Hassinger – l'ingénieur du son qui a travaillé sur la chanson –, la voix a dû être sous-mixée pour éviter la censure radiophonique[190]. Deux ans plus tard, aux Etats-Unis, la production de l'émission télévisuelle The Ed Sullivan Show accepte que les Stones y interprètent leur chanson Let's Spend The Night Together à condition que le chanteur remplace « the night » par « some time ». Jagger s'exécute alors… plus ou moins ! A plusieurs reprises, il lève les yeux au ciel en prononçant « time »[191]. Si je cite ici plusieurs exemples des Stones, c'est précisément parce que le groupe a été rapidement identifié par la presse britannique à travers une image de « mauvais garçons »[192], que l'arrestation de Jagger et Richards en 1967 pour possession de substances illicites n'arrangera pas. Mais la construction de cette image médiatique n'est pas exclusivement imputable à la réaction d'une presse outrée par un comportement et un *look* déviants ; elle résulte également d'une stratégie

---

[188] Le lecteur trouvera d'autres exemples de ces métaphores utilisées par les *bluesmen* étatsunien dans : Brunner (Vincent), « Comment les paroliers contournaient la censure pour parler de sexe dans les chansons », *Les Inrockuptibles*, 2016, disponible à l'adresse : https://www.lesinrocks.com/2016/05/20/musique/musique/moyens-detournes-paroliers-parler-de-sexe/

[189] « And I'm Tryng to make some girl, who tells me/"Baby, better come back maybe next week/Can't you see I'm on a losing streak?" »

[190] Cité in Charone (Barbara), *Keith Richards*, Londres, Futura, Publications Ltd, 1979, p.75. Rien ne me permet de situer cette anecdote à l'origine d'un type de mixage de la voix dont nous avons vu plus haut qu'il était considéré à la fois comme spécifiquement britanno-étatsunien (« mixage à l'anglaise ») et spécifiquement rock. Il est néanmoins intéressant de mettre en parallèle ce qui relève ici d'une manœuvre pour éviter la censure radiophonique et ce qui relevait plus haut d'une norme esthétique ou éthique (la conception égalitariste du groupe). Becker a déjà montré que la distribution, en imposant des contraintes à la réalisation artistique, contribuait à normaliser des conventions qui peuvent par la suite devenir des critères esthétiques. Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, *op.cit*, p.144-146.

[191] « The Rolling Stones-Let's Spend The Night Together (Let's Spend Some Time Together) », *Youtube*, disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=PkaVYzGi2MU

[192] La presse évoque alors leur manque d'hygiène et relate des comportements qui vont à l'encontre de conventions sociales et/ou juridiques. Par exemple, les lecteurs britanniques peuvent y apprendre que certains membres du groupe se sont vus refuser l'entrée d'un restaurant parce qu'ils ne portaient pas de cravate, qu'un des membres a été arrêté pour avoir uriné sur la voie publique ou encore que, suite à une intervention policière au domicile du guitariste, une femme nue sous un manteau de fourrure et des drogues ont été trouvées. Bon (François), *Rolling Stones : une biographie*, Paris, Fayard, 2002.

élaborée par Andrew Loog Oldham (né en 1944), leur *manager* et directeur artistique qui cherchait à promouvoir une image antithétique aux Beatles[193].

Si au début des années 60, les Stones constituent avec les Pretty Things – dont le succès commercial est moindre[194] mais l'esthétique peut-être plus provocante[195] – un cas particulier du rock britannique, la provocation et le non-conformisme – relatif aux normes sociales de l'époque[196] –deviendront rapidement une norme esthétique et éthique des rock britannique et étatsunien. En 1966, les Troggs (groupe britannique) chantent une « chose sauvage qui rend tout formidable[197] ». En 1967, à l'instar de Mick Jagger, le chanteur du groupe étatsunien les Doors doit supprimer un mot de la chanson Light My Fire – « higher », autrement dit « planer » – pour l'interpréter au Ed Sullivan Show – mais il ne s'exécutera pas. Même les Beatles qui dans la première moitié de la décennie ont véhiculé une image plus respectable[198] – notamment en raison de la stratégie d'Oldham qui, en réussissant à faire des Stones des anti-Beatles, a mécaniquement inscrit le groupe liverpuldien dans une certaine respectabilité – évoluent vers une esthétique moins conformiste. Le guitariste George Harrison déclare d'ailleurs au sujet de la pochette de l'album Rubber Soul sorti en décembre 1965 : « *Nous avions perdu notre étiquette de petits innocents, notre naïveté, et Rubber Soul était le premier disque où nous avions l'air de vrais fumeurs d'herbe.* » En 1966, John Lennon provoque une polémique aux Etats-Unis en déclarant que les Beatles « *sont plus populaires que Jésus* ». Ainsi, une dynamique semble pousser les groupes britannique et étatsunien de rock à être

[193] J'ai déjà présenté dans mon mémoire de Master 2 la stratégie de Loog Oldham qui encourage le groupe à mal se comporter et usent de différentes manœuvres pour nourrir la « mauvaise » réputation du groupe. Glenn (Matthias), *La construction d'un classique en musique rock*, *op.cit*, p.107-108.

[194] De la sortie de leur premier 45t en mai1 1964 à la fin de 1965, les Pretty Things enregistrent 4 chansons dans les *charts* britanniques dont aucune n'atteint la première place (respectivement : 10e, 13e, 28e et 41e place). Le groupe ne fait pas d'entrée au *billboard* étatsunien (pour une comparaison avec les Stones, voir plus haut). « Pretty Things », *Official Charts*, disponible à l'adresse : https://www.officialcharts.com/artist/11181/pretty-things/ ; « Pretty Things », *Billboard*, disponible à l'adresse: https://www.billboard.com/music/pretty-things

[195] En 1964, lorsque la presse britannique fait ses choux gras des cheveux longs des Rolling Stones qui leur cachent les oreilles, ceux des Pretty Things arrivent déjà aux épaules. En 1965, quand les substances illicites ne sont pas encore associées aux Stones par la presse britannique, les Pretty Things sortent la chanson L.S.D.

[196] Le sens que je donne à l' « anti-conformisme » est le même que le sens que Caron donne à la « rébellion » lorsqu'elle s'est juvénilisée à partir de la fin des années 50, à savoir une insubordination contre les règles et la morale dominantes qui se manifeste à travers le comportement et l'apparence. Pour qualifier la posture de certains groupes britanniques et étatsuniens, je préfère néanmoins retenir le terme d' « anti-conformisme » dans la mesure où, comme le souligne d'ailleurs Caron, le terme « rébellion » s'est dans le passé, notamment sous l'Ancien Régime, confondu avec ceux de « sédition », « insurrection » ou « soulèvement » qui ne sont absolument pas pertinents pour mon propos. Caron (Jean-Claude), « Contestation, rébellion », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves) et Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p.187-188.

[197] « Wild thing/you make my heart sing/You make everything groovy/Wild thing/Wild thing, I think I love you/But I wanna know for sure/Come on and hold me tight/I love you […] Wild thing, I think you move me […] Shake it, shake it, wild thing. »

[198] A contrario des Stones, ils portent l'uniforme. Leurs cheveux sont longs mais mieux peignés. Ils se montrent souriants sur les photographies. A l'instar des yéyés français, leurs premières chansons promeuvent le *flirt* et n'abordent pas l'aspect charnel des relations amoureuses. Enfin, en octobre 1965, ils sont décorés par la reine de la médaille de l'Ordre de l'Empire Britannique, ce qui achève de leur attribuer une respectabilité.

produits et reçus à travers une image anti-conformiste, ce qui explique en partie qu'ils inspireront ultérieurement les acteurs français, britanniques et étatsuniens d'une contre-culture.

A contre-courant de cette dynamique, les productions françaises destinées à la jeunesse semblent s'engager dans une voie de respectabilité. Bien entendu, il faut se garder de généraliser les productions françaises, comme les productions britanniques et étatsuniennes. Tous les groupes britanniques et étatsuniens ne bénéficient pas de l'image sulfureuse des Rolling Stones. Quant aux productions françaises, il faut mentionner un certain nombre de musiciens inscrits dans les yéyés mais qui s'en trouvent néanmoins à la marge, précisément en raison de leur promotion de valeurs moins socialement acceptées[199]. Je pense notamment à Serge Gainsbourg[200], Stella, Michel Polnareff ou encore Antoine. Puisque la question de la sexualité a servi pour justifier d'un anti-conformisme de groupes britanniques ou étatsuniens, on ne peut passer sous silence la chanson Les Sucettes, écrite par Serge Gainsbourg et interprétée par France Gall en 1966 ou la chanson Le Sexe de Dieu, écrite et interprétée par Antoine en 1967. De plus, le conformisme comme l'anti-conformisme ne sont que des données relatives qui n'ont de sens qu'à travers un point de vue subjectif. On peut par exemple tout à fait imaginer que pour une personne âgée habitant dans une région reculée, les yéyés, même en voie de respectabilité, choquent et soient perçus comme de l'anti-conformisme.

Cela étant dit, il reste qu'en comparant de façon très générale les productions françaises et les productions britanno-étatsuniennes à destination de la jeunesse, les premières témoignent d'un conformisme plus important que les secondes. Comme le note Jean-François Sirinelli, si la chanson L'Amour Avec Toi de Michel Polnareff choque tant à sa sortie en 1966, c'est bien précisément parce que la chanson dénote par rapport au reste des productions yéyés[201]. Il est également significatif qu'en 1967, le dessinateur Cabu publie dans *Rock & Folk* un dessin qui joue de la différence entre un rock « anglo-saxon » subversif et des productions françaises peu provoquantes (voir l'illustration 11). Sous le titre « *Il n'y a pas que les Rolling Stones… chez nous aussi ils se droguent !* », on peut alors voir Claude François, Mireille Mathieu, Sheila et Antoine qui se piquent à « *l'émulsion de lait de chèvre* », à « *l'excipient de jus de béret basque*, *de Steak-Frites* », à la « *levure de beatnik au sirop* » ou

[199] A ce sujet, voir Eudeline (Christian), *Anti-yéyé : une autre histoire des sixties*, Paris, Denoël, 2006.
[200] Je ne me réfère pas ici à l'interprète qui est pour l'heure considéré comme un chanteur relevant de la chanson française – il faudra attendre la fin des années 60 pour que des professionnels médiatiques et un public l'associe au rock – mais à l'auteur-compositeur d'interprètes yéyés.
[201] Sirinelli (Jean-François), *Les baby-boomers*, *op.cit*, p.166.

encore à « *l'émulsion d'eau de boudin à 90°*[202] ». Soulignons pour la problématique de ce chapitre que Cabu a choisi – à l'exception peut-être d'Antoine – des artistes yéyés qui sont les plus éloignés d'une identité rock, qu'il les associe à un espace français (« chez nous »), à des symboles de la nation (le béret basque, le steak-frites) et qu'il oppose à un espace britannique (les Rolling Stones).

5.2.2 Une culture jeune encadrée par des professionnels expérimentés du music-hall

La culture yéyé promue par Salut les Copains est présentée comme une émanation de la jeunesse mais n'en est pas moins co-produite et encadrée par des adultes[203]. Florence Tamagne a déjà relevé cette ambiguïté d'une culture jeune encadrée par des adultes alors qu'une culture jeune devrait se définir comme une culture par et pour les jeunes :

> Bien que l'industrie du disque et du spectacle soit entre les mains des "adultes", l'illusion est entretenue par la jeunesse des idoles et l'essor de la presse pour jeunes […] Salut les copains, qui se pose en porte-parole de la culture "jeune", n'en présente pas moins une ambiguïté certaine. En effet, Daniel Filipacchi, né en 1928, spécialiste de jazz, appartient incontestablement à la génération précédente. Le magazine, du reste, s'il laisse la parole aux jeunes, par exemple dans la rubrique "Autour du magnétophone", et révèle des figures comme le photographe Jean-Marie Périer (né en 1940), n'en est pas moins réalisé par des professionnels et filtre habilement la parole adolescente. Les lettres publiées dans le courrier des lecteurs sont soigneusement sélectionnées. Le ton des articles n'est pas sans paternalisme et reste très consensuel. Les artistes les plus subversifs, comme Vince Taylor, n'y ont pas bonne presse[204].

Si Filipacchi appartient à la génération précédente, il faut préciser qu'il y appartient doublement : de par son année de naissance (1928) mais aussi de par son attachement au jazz qui renvoie à une culture jeune embryonnaire, historiquement antérieure (l'après-guerre et les années 50)[205]. D'ailleurs, si Filipacchi s'entoure de jeunes, plusieurs membres de l'équipe de Salut les Copains (radio et magazine) ont été recrutés au sein des réseaux jazzistiques et/ou ont déjà une expérience professionnelle dans les années 50.

L'encadrement d'une culture jeune par des adultes se retrouve également dans la production discographique. Des postes importants de la division du travail musical (l'écriture d'un texte, d'une musique, l'arrangement, la direction artistique, etc.) sont le plus souvent occupés par des adultes dont certains ont fait leurs preuves au sein de l'industrie du disque et

---

[202] *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.67.

[203] Sébastien Le Pajolec en fait le même constat pour le cinéma. Je ne reviendrai pas sur son analyse du film D'Où Viens-Tu Johnny, évoquée plus haut. Ajoutons simplement que le film marque pour lui l'impasse d'un cinéma yéyé, c'est-à-dire d'un cinéma jeune « *puisque le regard adulte y prend le pas sur celui des jeunes* ». En fait, il aurait été plus pertinent que Le Pajolec parle de l'impasse d'un cinéma jeune plutôt que yéyé puisque ces derniers se caractérisent précisément par un regard adulte qui prend le pas sur celui des jeunes. Le Pajolec (Sébastien), « Le cinéma et les yéyés », *op.cit*, p.194.

[204] Tamagne (Florence), « "C'mon everybody"… », *op.cit*, p.203.

[205] Voir Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, *op.cit*, « L'émergence d'une culture jeune », p.344-361.

du spectacle. En effet plusieurs auteurs et/ou compositeurs des yéyés sont déjà reconnus dans les années 50. C'est par exemple le cas de Pierre Delanoë, Jacques Plante, Eddie Marnay, Pierre Saka ou encore Serge Gainsbourg, nés entre 1918 et 1928[206]. D'autres se sont reconvertis dans l'écriture pour interprètes après avoir tenté de « percer » eux-mêmes en tant qu'interprètes. C'est par exemple le cas de Georges Aber, Claude Carrère, Jean Renard ou encore Jacques Revaux, nés entre 1930 et 1940, qui ont été dans les années 50 des postulants au concours des « Numéros 1 de demain » évoqué plus haut[207].

Sur les 593 chansons produites en France (originales et adaptées) que j'ai compilées à partir de la rubrique de *Salut les Copains* (de 1962 à 1967) qui présente les chansons les plus diffusées à l'émission radio éponyme, j'ai sélectionné un échantillon de 303 chansons dont le ou les auteur(s) et/ou compositeur(s), n'a (ont) pas co-signé avec l'interprète, soit 92 auteurs et/ou compositeurs et 425 signatures[208]. En moyenne, ces auteurs et/ou compositeurs sont nés en 1930, ou en 1928/1929 si l'on calcule la moyenne pondérée, c'est-à-dire si l'on tient compte du nombre de chansons de l'échantillon qu'ils ont écrit ou co-écrit. Pour citer les trois plus récurrents : Georges Aber (55 chansons), Ralph Bernet (32), et Claude Carrère (21), respectivement nés en 1930, 1927 et 1930. A eux trois, ils ont signé ou co-signé pratiquement 28% des 303 chansons et leurs signatures représentent 25% de l'ensemble des signatures (425). Sur les 92 auteurs et/ou compositeurs de l'échantillon, 22 sont nés à partir de 1939 : leurs signatures représentent alors pratiquement 12% de l'ensemble des signatures, soit presque 3 fois moins qu'Aber, Bernet et Carrère alors qu'ils sont 7 à 8 fois plus nombreux.

Ainsi, à l'exception de quelques jeunes auteurs-compositeurs-interprètes – ou auteurs-interprètes dans le cas d'adaptations –[209], les sons et les mots d'une culture jeune viennent

---

[206] La France remporte en 1958 le concours de l'Eurovision de la chanson avec Dors, Mon Amour, co-écrite par Delanoë et interprétée par André Claveau. Dans les années 50, plusieurs vedettes reconnues du grand public interprètent des textes de Jacques Plante (Tino Rossi, Line Renaud, Yves Montand, Eddie Constantine, Gloria Lasso, etc.), d'Eddie Marnay (Edith Piaf, Yves Montand, Marcel Amont, Eddie Constantine, Luis Mariano, Henri Salvador, etc.) et de Pierre Saka (Jacques Hélian, Eddie Constantine, André Claveau). Enfin, Serge Gainsbourg remporte en 1959 le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros pour son album Du Chant A La Une !. Parallèlement à sa carrière d'auteur-compositeur-interprète, il commence à la fin des années 50 à écrire pour des interprètes (Michèle Aranud et Juliette Gréco).

[207] Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.108.

[208] Je n'ai pas pris en compte les chansons co-écrites par l'interprète et interprétées par un ou d'autres chanteur(s). En revanche, si un jeune auteur-interprète ou compositeur-interprète co-écrit une chanson qu'il n'interprète pas, il a été comptabilisé. Par exemple, lorsqu'Hallyday ou Dutronc ont été comptabilisés, c'est pour des chansons qu'ils n'interprètent pas (en l'occurrence deux chansons interprétées par Sylvie Vartan pour le premier et une chanson interprétée par Françoise Hardy). Dans le cas des adaptations, je n'ai comptabilisé que les auteurs de la version française et non les auteurs et compositeurs de la version originale.

[209] Sur les 593 chansons compilées, on peut, pour illustrer les jeunes auteur-compositeurs-interprètes ou jeunes auteur-interpètes, citer Françoise Hardy (17 chansons), Eddy Mitchell (9 chansons), Salvatore Adamo (10 chansons), Antoine (9 chansons), Monty (7 chansons), Jean-Jacques Debout (6 chansons), Claude François (4 chansons), Christophe (4 chanson), Michel Paje (3 chanson), Danyel Gérard (2 chanson), Michel Laurent (2 chanson), Johnny Hallyday (1 chanson), Michel Polnareff (1 chanson) et Eric Charden (1 chanson). Les chansons de ces 14 auteurs-compositeurs-interprètes ou auteur-interprètes représentent presque 13% des 593

d'adultes, dans le pire des cas – c'est-à-dire celui où le jeune interprète ne collabore pas au travail d'écriture. Dans le meilleur – celui où le jeune interprète collabore au travail d'écriture –, ce dernier partage la plupart du temps les crédits avec un ou des adulte(s) et donc, ses sons et/ou mots sont créés avec lui/eux. En effet, j'ai ensuite sélectionné un échantillon de 68 chansons co-écrites par un interprète né à partir de 1939 (voir le tableau 8). En moyenne, ces interprètes co-écrivent avec des auteurs et/ou compositeurs qui sont nés en 1932 ou 1930 selon la moyenne pondérée.

Tableau 8 : Quelques interprètes né à partir de 1939 qui ont co-écrit des chansons produites en France (originales ou adaptée)

Interprète co-auteur/compositeur	Année de naissance	Co-auteur et/ou co-compositeur	Année de naissance	Nombre de titres co-écrits
Claude François	1939	Vline (Evelyne Yvonne Konyn)	1926	9
		Gilles Thibaut	1927	2
		Guy Magenta	1927	1
		Buggy ((Liliane Konyn)	1929	9
		Jacques Chaumelle	1931	1
		Bernard Kesslair	1939	1
		Jacques Revaux	1940	1
		Eric Charden	1942	1
Danyel Gérard	1939	André Pascal	1932	1
		Romuald Figuier	1938	1
Jean-Jacques Debout	1940	André Popp	1924	2
		Roger Dumas	1932	1
Larry Greco	1941	Gilles Thibaut	1927	1
		Georges Aber	1930	1
		Eddie Vartan	1937	1
		Jean-Pierre Bourtayre	1942	1
Eddy Mitchell	1942	Doc Pomus	1925	1
		Mort Shuman	1938	3
		Jean-Pierre Bourtayre	1942	2
		Pierre Papadiamandis	1937	
Johnny Hallyday	1943	Jan (Jean Setti)	1921	5
		Jil (Gilbert Guenet)	1926	5
		Vline (Evelyne Yvonne Konyn)	1926	1
		Ralph Bernet	1927	3
		Gilles Thibaut	1927	4
		Buggy (Liliane Konyn)	1929	1
		Georges Aber	1930	1
		Eddie Vartan	1937	6
		Jacques Revaux	1940	1
		Long Chris	1942	1
		Manou Roblin	1944	1
Monty	1943	Pierre Saka	1921	1
		Mort Shuman	1938	1
		Jean-Pierre Bourtayre	1942	1
		Eric Charden	1942	2
Jacques Dutronc	1943	Jacques Lanzmann	1927	5

chansons. Je n'ai pas pris en compte ici les chansons qu'ils interprètent et co-écrivent avec un adulte qui seront mentionnées juste après.

Michel Polnareff	1944	Frank Gérald	1928	4
		Gilles Thibaut	1927	1
Michel Laurent	1944	Mickey Baker	1925	2
Françoise Hardy	1944	Charles Blackwell	1940	1
		Roger Samyn	?	6
Christophe	1945	Roger Dumas	1932	1
		Jean-Jacques Debout	1940	1

Les postes de directeurs artistiques et arrangeurs des productions yéyés sont également occupés par des professionnels de la musique nés avant 1940, qui ont fait leurs armes avant les années 50[210]. Plusieurs exemples peuvent être mentionnés. Né en 1905, André Hornez, directeur artistique chez Pathé-Marconi du groupe Les Bourgeois de Calais[211], écrivait depuis les années 30 des paroles pour interprètes[212]. Né en 1921, Kurt Morh, directeur artistique de Billy Bridge chez Odéon[213], travaillait auparavant comme critique musical dans *Jazz Hot*. Né en 1925, Léo Missir, directeur artistique de Moustique et des Champions chez Barclay, connut un bref succès d'estime dans les années 40 avec son groupe de jazz qui obtenu un prix décerné par le Hot Club de France. Né en 1925, l'Etatsunien Mickey Baker arrange des musiques pour Billy Bridge et Ronnie Bird et co-écrit des chansons pour Michel Laurent[214]. Baker a débuté sa carrière aux Etats-Unis comme guitariste d'accompagnement (notamment pour Ray Charles) et y a rencontré un succès commercial avec Love Is Strange (sorti en 1956) interprété avec Sylvia Robinson (nom de scène du duo : Mickey & Sylvia). Dernier exemple avec Martial Solal qui a réalisé les arrangements du premier disque en solo de Dick Rivers. Né en 1927, ce pianiste, chef d'orchestre et arrangeur est devenu dans les années 50 un acteur important du jazz en France[215].

Dans le cas des groupes rock du début de la décennie, il faut préciser que les jeunes musiciens sont le plus souvent autodidactes et ont une maîtrise sommaire de leur instrument[216]. Ainsi, pour des questions de rentabilité (coût d'une séance d'enregistrement), certains musiciens sont remplacés par des *jazzmen*. Dans une interview accordée à *Juke Box Magazine* en 1997, le guitariste des Chaussettes Noires évoque le remplacement de son

[210] Quelques contre-exemples méritent quand même d'être cités. Né en 1943, Jean-Pierre Orfino, surnommé « Hector » dans le groupe rock Les Pirates au sein desquels il assure la guitare rythmique, devient, suite à la séparation du groupe en 1963-1964, directeur artistique chez Barclay, notamment de Stone Et Charden. Né en 1944, Christian Fechner est directeur artistique de Cédric et Cléo, Antoine et les Problèmes pour le label Vogue. Né en 1945, Dominique Lamblin devient le co-directeur artistique (donc là encore encadré dans sa fonction) pour Decca-RCA de son ami Ronnie Bird, avec qui il a partagé ses années de lycée.
[211] Chalvidant (Jean) et Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, *op.cit*, « Les bourgeois de Calais, 1962-1963 », p.26-29.
[212] Pour ne citer que les plus connus : Ray Ventura, Maurice Chevalier, Tino Rossi, Lucienne Boyer, Joséphine Baker, Line Renaud, Yves Montand, Luis Mariano et André Claveau.
[213] *Ibid*, « Billy Bridge et les Mustangs, 1962-1964», p.20-25.
[214] A titre d'exemple : J'Entends Ta Voix (1963), Le Pantin (1963) et Perdu (1963).
[215] Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, *op.cit*, « Martial Solal : une nouvelle relecture du jazz », p.246-251.
[216] Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.120.

batteur par un *jazzman* déjà actif dans les années 40[217] : « *Barclay a préféré faire appel à un batteur professionnel comme Arthur Motta […] il fallait un musicien dont la frappe soit absolument sûre, et régulière, pour l'enregistrement, pour ne pas perdre de temps. Cela nous a chagrinés mais nous étions débutants, il nous fallait accepter les décisions*[218]. »

Il arrive que les collaborations entre jeunes et adultes s'effectuent dans le cadre familial. Dans ce cas, les aînés, déjà intégrés dans le *show-business*, apportent à leurs cadets un « capital relationnel[219] ». Nous avons déjà vu que très jeune, Johnny Hallyday participait aux spectacles de ses cousins dans plusieurs pays européens et emprunte à l'un d'eux son nom de scène. Né en 1927 aux Etats-Unis, Lee Hallyday encourage alors la passion de son jeune cousin pour le rock. Plus tard, il s'occupera du *management* de Johnny Hallyday[220]. Les paroles de plusieurs chansons que France Gall interprète ont été écrites par son père[221], Robert Gall (né en 1918) qui entame une carrière de parolier à la fin des années 40. La chanteuse Stella qui sort son premier disque à 13 ans, co-signe toutes ses chansons avec son oncle Maurice Chorenslup, né en 1936. Ce compositeur et arrangeur de jazz initie sa nièce, dès 8 ans, aux arts (cinéma, bandes-dessinées, jazz)[222]. Né en 1937, Eddie Vartan contribue au lancement de la carrière de sa sœur cadette de 7 ans, Sylvie Vartan (née en 1944), qui interprètera des chansons qu'il compose[223]. En effet, trompettiste dans un orchestre de jazz au cabaret Le Blue Note, Eddie travaille également comme assistant programmateur à Europe n°1 et assure la direction artistique pour son ami Frankie Jordan[224]. En 1959, il invite ce dernier à enregistrer avec sa sœur – qui a alors 15 ans – Panne D'Essence et J'Aime Ta Façon De Faire Ça.

---

[217] Motta a fait partie du Quintette Du Hot Club De France et a participé à une tournée à la fin des années 40 organisée par Charles Delaunay. Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, *op.cit*, p.122 ; Paczynski (Georges), « Les batteurs français des années 1940-1950 », *Georges Paczynski Website*, disponible à l'adresse : https://www.georges-paczynski.com/documents/presse/texte-inedit-les-batteurs-francais-des-annees-1940-1950/

[218] Auteur non renseigné, « Chaussettes noires, interview de William Benaïm », *Juke Box Magazine*, n°113, 1997, p.21.

[219] Par « *capital relationnel* », Nicolas Roux entend « *des dispositions et connaissances acquises qui peuvent être valorisées sur le marché du travail artistique – en particulier dans le spectacle –, notamment pour faciliter les mises en relation avec des employeurs ou collègues potentiels* ». Roux (Nicolas), « La mobilité sociale d'artistes du spectacle issus des classes populaires : des "transclasses" entre désir d'émancipation et sentiment d'illégitimité », *Lien social et Politiques*, n°74, 2015, p.68.

[220] Lee Hallyday *manage* également Les Lionceaux.

[221] A titre d'exemple : Les Rubans Et La Fleur (1964), Et Des Baisers (1965), On Se Ressemble Toi Et Moi (1965), La Guerre Des Chansons (1966), Chanson Pour Que Tu M'Aimes Un Peu (1967). France Gall interprète également deux chansons co-écrites par son père et son frère aîné d'un an, Patrice Gall : Le Temps De La Rentrée (1965), Chanson Pour Que Tu M'Aimes Un Peu (1967) et des autres co-écrite par son père et son autre frère aîné d'un an, Philippe Gall : La Guerre Des Chansons (1966), Celui Que J'Aime (1966). Robert Gall écrit pour d'autres chanteurs yéyés.

[222] « Interview Stella Vander-le Triton », Le Triton, 2015, disponible à l'adresse : http://www.letriton.com/tritonline/interview/stella-vander-246

[223] A titre d'exemple : Les Vacances Se Suivent (1963), Fini De Pleurer (1963), Un Air De Fête (1964), Dans Tes Bras (1965), C'est A Deux Pas (1965). Eddie Vartan écrit/co-écrit pour/avec d'autres interprètes yéyés (21 signatures sur les 593 chansons compilées).

[224] Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Sylvie Vartan », *Salut les Copains*, n°36, juillet 1965, p.30.



Illustration 11 : Photo promotionnelle du disque Le Twist Du Canotier (source : *Google Image*)

L'encadrement adulte des jeunes chanteurs est occasionnellement mis en scène. Au chapitre 2, nous avons vu que la première apparition télévisuelle de Johnny Hallyday se fait sous le parrainage de Line Renaud (née en 1928), déjà établie dans les années 50[225]. En 1962, Maurice Chevalier, né au siècle précédent (1888), enregistre avec les Chaussettes Noires Le Twist Du Canotier[226]. L'intérieur du disque comporte alors une photographie de Chevalier et des Chaussettes Noires en plein exercice de danse (voir l'illustration 11). L'opération permet à la fois à Barclay de relancer la carrière de Chevalier en montrant qu'il est encore « dans le coup » [227], et d'inscrire le jeune groupe de rock dans la continuité du music-hall. Dernier exemple avec Annie Cordy (née en 1928), artiste de music-hall qui s'est fait connaître dans les années 50. Elle remet le 3 avril 1964 un trophée aux Guns Rock, groupe vainqueur d'un tremplin du Golf Drouot[228]. Deux ans plus tôt, elle remettait avec Luis Mariano (né en 1914) une écharpe à la gagnante de l'élection de Miss Twist, là encore organisée au Golf[229]. La mise en scène de la collaboration entre ancienne et nouvelle génération prend alors des airs de rite d'initiation où la première passe le flambeau artistique à la seconde.

Une sociologie des acteurs engagés dans la production musicale destinée à la jeunesse montre que la culture yéyé est loin de correspondre à culture jeune produite *par et pour* les jeunes, qui serait dans « un à côté » des adultes. En effet, une part importante de ces professionnels –importante numériquement mais aussi au regard des postes qu'ils assurent – ont déjà une carrière derrière eux. Il reste que cette culture yéyé est produite à destination de la jeunesse. Se pose alors la question de savoir dans quelle mesure la culture yéyé est-elle représentative de la jeunesse – s'il en existe une d'ailleurs.

5.2.3 Le « copain » *versus* le « camarade »[230] : deux figures antagonistes de la jeunesse

Au premier abord, l'important succès des deux Salut les Copains donne toute sa vitalité à la notion de culture jeune. Au-delà de différences sociologiques (origine sociale, activité

[225] Elle reçoit en 1949 le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles-Cros pour sa chanson Ma Cabane Au Canada.
[226] Le disque se vend à 500.000 exemplaires. Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, *op.cit*, p.107.
[227] Edgar Morin cite d'ailleurs l'exemple de Chevalier pour démontrer que les valeurs juvéniles pénètrent plus largement la société française. Morin (Edgar), « Une nouvelle classe d'âge », *Le monde*, art.cit.
[228] Barsamian (Jacques), « Et la fête continue (7) », *Rock & Folk*, °20, août/septembre 1968, p.45-47.
[229] Barsamian (Jacques), « Et la fête continue (4) », *Rock & Folk*, n°17, avril 1968, p.51.
[230] Je me suis inspiré pour ce titre de section de l'article de Sirinelli dont les travaux ont beaucoup servi à cette section. Sirinelli (Jean-François), « Des "copains" aux « camarades » ? Les baby-boomers français dans les années 1960 », *Revue historique*, vol.2, n°626, 2003.

professionnelle, genre), les jeunes semblent fédérés autour de mêmes pratiques et goûts culturels. Selon une enquête SOFRES de 1964, quelque soit la catégorie socioprofessionnelle des parents, il y a au moins 30% de jeunes pour chaque origine sociale qui sont lecteurs de *Salut les Copains* (voir le tableau 9). De même, selon une enquête IFOP-ETMAR de 1963, quelque soit leur situation professionnelle, il y a au moins 30% de jeunes qui sont lecteurs du magazine (voir le tableau 10). Cela étant, on peut observer des écarts entre les pourcentages de lecteurs par origine sociale et activité professionnelle (de 18% et 20 % pour les écarts les plus importants). Par exemple, alors qu'un tier des jeunes dont les parents sont cadres moyens sont lecteurs de *Salut les Copains*, les jeunes issus de parents ouvriers sont quasiment la moitié à lire le magazine. De même, alors qu'un tiers des jeunes agriculteurs sont lecteurs de *Salut les Copains*, la moitié des jeunes scolarisés lisent le magazine. Concernant l'émission radio, un tiers des jeunes interrogés lors d'un sondage IFOP en 1966 reconnait écouter Salut les Copains[231].

Tableau 9 : Lectorat de *Salut les Copains* par origine sociale (enquête SOFRES en 1964[232])

CSP des parents	% de jeunes lecteurs
Agriculteurs, salariés agricoles	37
Petits commerçants, artisans	49
Cadres, industriels, profession libérale	31
Cadres moyens	34
Employés	42
Ouvriers	47
Divers	43

Tableau 10 : Lectorat de *Salut les Copains* par CSP (enquête IFOP-ETMAR en 1963[233])

CSP	% de jeunes lecteurs (15-24 ans)
Agriculteurs	32
Employés ou artisans	38
Ouvriers	49
Elèves ou étudiants	52
Non-actifs	46

S'il faut pouvoir relativiser leur succès, il reste que les SLC rencontrent un lectorat et un audimat incontestablement importants. Faut-il encore savoir interpréter ce « succès ». En effet, la lecture d'un magazine ou l'écoute d'une émission ne signifie pas nécessairement une adhésion ou un goût pour leur contenu. Il faut alors pouvoir s'intéresser à la signification de l'acte de lecture ou d'écoute. Plusieurs de mes enquêtés témoignent alors d'une lecture/écoute

[231] Cité in Delporte (Christian), « Au miroir des médias », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France*, *op.cit*, p.355.
[232] Enquête réalisée sur un échantillon de 3.000 jeunes. Cité in Camblain (Bernard), « La consommation », *op.cit*, p.351.
[233] Enquête réalisée sur un échantillon de 1.532 jeunes de 16 à 24 ans. *Ibid*, p.352.

en dilettante[234]. Lorsque je lui demande s'il écoutait ou lisait Salut les Copains, Moustique répond : « *Comme ci comme ça, c'était pas de la musique… ils passaient pas beaucoup de rock and roll dans les radios, ils passaient tout ce qu'ils touchaient [dans le sens financier] tu vois, Françoise Hardy, Sylvie Vartan[235].* » Plus exactement, mes entretiens montrent que certains lecteurs/auditeurs consomment avec dépit l'entièreté du contenu SLC pour trouver une petite part de ce qui les intéresse. Par exemple, le chanteur-guitariste Joël Daydé m'explique au cours de l'entretien : « *Je me tapais toute cette merde pour écouter un ou deux rock ou blues british[236].* » Ou encore, le musicien Dominique Grimaud : « *On a chopé des choses parmi tout un tas de débilités quoi […][237]* » Ainsi, l'important succès des Salut les Copains ne suffit pas à valider l'idée d'une culture jeune homogène puisque que le partage d'une même pratique n'engage pas nécessairement une même signification. Sans compter que, comme le note Anne-Marie Sohn, la culture yéyé est décriée par une fraction de la jeunesse qui lui reproche sa dimension commerciale et publicitaire. Elle mentionne par exemple la jeunesse catholique qui, *via* sa presse jeune, condamne les « *lamentables émissions pour les jeunes* » et s'inquiète de « *l'influence de la mythologie yéyé professant la réussite sans l'effort, la révolte non réfléchie contre l'ordre établi[238]* ».

Nous Les Garçons Et Les Filles (*NGF*), le magazine communiste destinée à la jeunesse témoignent également de l'existence d'un jeune lectorat et de jeunes journalistes qui s'opposent à une culture yéyé tout en s'en inspirant[239]. Dès le premier numéro, l'éditorial prend d'ailleurs implicitement ses distances avec une culture yéyé en attaquant l'idée d'une jeunesse homogène promue par les SLC :

> Nous ne pensons évidemment pas que la jeunesse forme un monde à part. *NGF* ne se présente donc pas comme une "brèche" pour l'évasion des jeunes du monde où ils sont plongés. Des problèmes, les gars et les filles en connaissent beaucoup dans la société actuelle. Ce sont ceux du système dans lequel nous vivons, celui contre lequel les mineurs, jeunes et adultes, ont lutté unis, courageux, puis victorieux. Mais la jeunesse

[234] Anne-Marie Sohn présente un autre type d'écoute en dilettante que celui que je vais présenter. Avec la radio, la musique peut servir de bruit de fond, par exemple lors d'un travail scolaire effectué à la maison. Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois*, *op.cit*, p.85-86.
[235] Entretien avec Moustique, 27 avril 2017.
[236] Entretien avec Joël Daydé, 8 mars 2016.
[237] Entretien avec Dominique Grimaud, 4 mai 2015.
[238] A tort puisque nous avons vu que les stratégies déployées par les équipes de Salut les Copains visent au contraire à promouvoir une culture jeune socialement acceptable qui s'inscrit dans un ordre établi, ce qui tend encore à montrer que le conformisme et l'anti-conformisme ne sont que des données relatives. Cité in Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois*, *op.cit*, p.92.
[239] Outre les références qui vont être mentionnées, voir Buton (Philippe), « Nous les Garçons et les Filles ou le cheval de Troie communiste », in Taveaux-Grandpierre (Karine) et Beurrier (Joëlle), dir., *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours*, *op.cit*, p.111-112.

> dans cette société à l'envers se passionne, se moque et rit. Elle veut apprendre en luttant et lutter en chant. Gavroche reste Gavroche[240].

A l'exact inverse des SLC, *NGF* revendique une (relative) politisation de la jeunesse[241]. Bien entendu, cette revendication par certains jeunes ne signifie pas que tous sont en porte à faux avec une culture yéyé. S'appuyant sur des entretiens, Frédérique Matonti et Fabien Marion montrent que certains jeunes issus de famille communiste préfèrent *Salut les Copains* qu'ils lisent en cachette des parents. De plus, Marion montre que les rédacteurs du magazine se trouvent dans une position ambivalente due à leur double acculturation, l'une liée à leur engagement politique, l'autre à leur appartenance à une jeunesse fascinée par les idoles yéyés. D'autre part, il faut relativiser la portée de cette autre culture jeune portée par *NGF* dont le lectorat est sans commune mesure avec celui de *Salut les Copains*. En moyenne, de mai à octobre 1963, 80.000 exemplaires sont vendus chaque mois. Il reste que *NGF* témoigne d'une culture jeune parallèle, voire antagoniste à la culture yéyé, et qui, comme le remarque Marion, trahit un écart culturel entre une jeunesse préoccupée par des problèmes d'ordre politique (guerre d'Algérie, guerre froide, présence de soldats étatsuniens sur le sol français, guerre du Vietnam, etc.) et une jeunesse plus massive, tournée vers les loisirs.

L'existence d'une jeunesse, même infime, qui ne se reconnait pas dans la culture yéyé invite à remettre en question la conception que charrie la culture yéyé d'une jeunesse homogène. Nous verrons alors que si un courant d'homogénéisation socio-culturelle est bien en cours dans les années 60, des lignes de fracture traversent encore fortement la jeunesse, ce qui invite à parler plutôt de la jeunesse au pluriel.

La démocratisation de l'école et l'allongement de la durée des études constituent deux facteurs fondamentaux de l'homogénéisation culturelle de la jeunesse. En 1945-1946, les élèves scolarisés dans l'enseignement secondaire se chiffrent à presque un million contre plus de trois millions en 1963-1964[242]. En 1958, 53% des jeunes de 15 ans sont scolarisés. En 1966, 61% des plus de 16 ans poursuivent leurs études. Cette année-là, les effectifs du secondaire ont triplé depuis 1950. Mais si l'on s'intéresse plus précisément à l'obtention du baccalauréat, l'évolution a été plus lente et moins spectaculaire, même si le nombre de bacheliers a quasiment doublé en une décennie. En 1960, 11.43% de la cohorte concernée

---

[240] Matonti (Frédérique), « *Nous les Garçons et les Filles*. Un cas limite de réception présumée politique », in Charpentier (Isabelle), dir., *Comment sont reçues les œuvres* ?, Paris, Creaphis, 2006, p.161-162.
[241] A ce sujet voir, Marion (Fabien), *Nous les Garçons et les Filles, op.cit*.
[242] Les chiffres et analyses présentés dans ce paragraphe sont tirés des différentes sources : Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois*, *op.cit*, p.13-19 ; Sirinelli (Jean-François), « Des "copains" aux « camarades », art.cit, p.333 ; Sirinelli (Jean-François), *Les baby-boomers*, *op.cit*, p.59-64 ; Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007, p.53-54 et p.96 ; Clerc (Paul), « Etude démographique », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes*, *op.cit*, p.480-501.

sont bacheliers. Parmi eux, 7.2% sont des enfants d'agriculteurs, 1.5% de salariés agricoles, 2.5% d'ouvriers et 42.1% de professions libérales et des cadres supérieurs, ce qui montre que le capital scolaire reste déterminé par l'origine sociale. De plus, l'explosion des effectifs scolaires ne bouleverse pas totalement les disparités géographiques. Au début des années 60, 30% des jeunes issus des classes ouvrières contre 60% du monde rural (fils d'agriculteurs et de salariés agricoles) quitte l'école à 14 ans sans qualification. La démocratisation de l'université a été elle aussi moins spectaculaire. Si l'on rapporte les effectifs de l'enseignement supérieur à ceux du lycée, force est de constater que peu de jeunes poursuivent leurs études. En 1967, les universités comptent 440.000 étudiants, c'est-à-dire le double de leur effectif en 1960, mais autant que l'effectif des lycéens 11 ans plus tôt. Au cours des années 60, les jeunes salariés sont donc plus nombreux que les étudiants, ce qui n'empêche pas que la figure sociale de l'étudiant émerge à la fin de décennie sur l'espace public – j'y reviendrai.

Globalement, l'inégalité sexuée à l'école et au travail tend à se résorber lentement au cours des années 60. En 1962, le pourcentage de filles scolarisées âgées de moins de 20 ans est légèrement supérieur à celui des garçons et seulement 11% des filles de 17 ans ou moins sont inactives[243]. La scolarisation des filles a alors un impact sur leurs perspectives professionnelles puisque 68.3% d'entre elles qui ont obtenu un diplôme supérieur ont une activité professionnelle contre 32% qui n'en ont pas. Enfin, le mariage n'a pas d'incidence sur l'activité professionnelle des filles puisque les parts de femmes actives mariées et non mariées sont sensiblement les mêmes. Mais la scolarisation des filles et la professionnalisation des femmes ne doivent pas faire oublier le rôle social attribué aux femmes qui repose sur le foyer familial. Quel que soit l'âge, en 1962, le pourcentage de filles inactives est toujours supérieur à celui des garçons. De plus, si les filles sont jusqu'à 20 ans proportionnellement plus scolarisées que les garçons, la tendance s'inverse après en raison de l'arrivée du premier enfant.

La scolarisation des filles et la professionnalisation des femmes n'ont donc pas bouleversé les identités sexuées. Il faut ajouter que la mixité sexuelle à l'école n'est pas encore totalement appliquée au cours des années 60. Une circulaire ministérielle institue la mixité dans l'enseignement en 1957 mais en 1960, seulement 25% des lycées sont mixtes[244]. Il faudra attendre la loi Haby de 1975 pour voir l'imposition de la mixité dans toutes les filières scolaires. De plus, comme le souligne Ludivine Bantigny, la mixité sexuelle à l'école n'induit pas nécessairement une modification des rôles sexués puisque dans les établissements mixtes,

[243] Les chiffres sont empruntés à Clerc (Paul), « Etude démographique », *op.cit*, p.480-501.
[244] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?*, *op.cit*, p.84.

les filles organisaient les travaux ménagers. Les rôles sexués se manifestent particulièrement dans les rapports des jeunes à la sexualité.

S'appuyant sur une enquête réalisée auprès de 1.500 jeunes de 16 à 24 ans et sur des entretiens libres et semi directifs, Colette Garrigues montre que 68% des jeunes sont favorables à une vie sexuelle en dehors du mariage mais 53% pensent qu'il s'agit d'une conduite « *dangereuse* » pour les filles – ce qui renvoie à question de la maternité – et 30% qu'elle est « *répréhensible* » – ce qui renvoie à la question de la virginité[245]. Les filles se montrent d'ailleurs plus critiques que les garçons sur la question de la sexualité féminine en dehors du mariage mais tendent au contraire à naturaliser l'infidélité du mari en la présentant comme une fatalité avec laquelle il faut composer. Plus généralement, les enquêtées font preuve d'une représentation conformiste de la « condition féminine ». Elles sont par exemple plus réfractaires que les garçons à la contraception, et si elles avancent des questions de santé, Garrigues montre qu'une morale se retrouve en toile de fond. Comme je l'ai brièvement souligné plus haut, le rôle social attribué aux femmes repose essentiellement sur le foyer familial, moins lorsqu'il s'agit d'évoquer le mariage que l'éducation des enfants. 15% des jeunes enquêtés estiment qu'il est préférable qu'une femme travaille toute sa vie, 12 % qu'elle ne travaille pas du tout, 18% qu'elle travaille jusqu'au mariage mais la majorité relative (49%) estime qu'elle peut travailler jusqu'à la naissance du premier enfant, ce qui corrobore les chiffres présentés plus haut. Colette Garrigues conclut de son enquête que si l'égalité homme/femme est une thématique qui commence à être abordée chez les jeunes, elle est plus théorisée que vécue dans la pratique. La majorité des enquêtées ont tendance à essentialiser leur féminité et leur condition.

Il est également intéressant d'interroger les représentations des rapports inter-générationnels puisque qu'une l'idée d'une culture jeune suppose un sentiment d'appartenance à un groupe plus ou moins distinct de celui des adultes. L'étude de Bianka Zazzo qui repose exclusivement sur une population masculine âgée de 15 à 20 ans est particulièrement éclairante[246]. En moyenne, qu'il s'agisse de jeunes scolarisés ou de jeunes actifs, les jeunes qui ne reconnaissent pas de fossé intergénérationnel – mais de petites ou grandes différences entre les adultes et les jeunes – sont beaucoup plus nombreux (63%). Il est également intéressant d'ajouter que les jeunes scolarisés ont tendance à valoriser la jeunesse dans sa différence – petite ou grande – avec les adultes alors que les jeunes actifs ont tendance à valoriser les adultes dans leur différence avec la jeunesse.

---

[245] Concernant la représentation des identités sexuées chez les jeunes, voir Garrigues (Colette), « La jeunesse et l'amour », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes*, *op.cit*, p.153-202.

[246] Pour l'ensemble du passage qui concerne cette étude, voir Zazzo (Bianka), « Les rapports inter-générations », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes*, *op.cit*, p.22-27.

Les différentes données présentées montrent bien la difficulté de penser « la jeunesse », c'est-à-dire l'idée d'une jeunesse homogène[247]. En effet, si l'on s'intéresse à différents éléments constitutifs d'une culture jeune (pratiques, consommations, représentations), on s'aperçoit qu'ils renvoient à des réalités différenciées par l'origine sociale, la situation professionnelle, le statut familial, la position géographique ou encore l'appartenance à un genre. La « jeunesse » telle que la promeut les SLC relève donc plus d'un artefact. Comme le note Florence Tamagne, « *l'affirmation de l'unité de la culture "copain" apparaît davantage comme une stratégie visant à maintenir une solidarité juvénile qui constitue une force d'influence potentielle au niveau politique, économique et social, que comme la traduction d'une réalité sociologique*[248] ».

Cela étant, des tendances générales peuvent être dégagées et il est alors important de souligner que la « jeunesse » promue par les SLC, bien que réifiée, semble y correspondre bon an mal an. Par exemple, si plus d'un jeune sur deux quitte l'école après 15 ans pour entrer dans la vie active, *Salut les Copains* représente plus fortement une jeunesse active qu'une jeunesse scolarisée. En effet, outre les articles consacrés aux jeunes idoles qui sont célébrées dans l'exercice de leur travail, le magazine propose une rubrique « Le métier que j'ai choisi » où un jeune anonyme présente son activité professionnelle. Les valeurs relativement conformistes qui teintent le discours de bon nombre de jeunes – notamment sur les questions des rapports sexuels et du rôle des femmes dans la société –, bien qu'elles tendent à se retrouver plus facilement chez les garçons que chez les filles, fait écho au conformisme d'une culture yéyé qui participe à reproduire les identités sexuées et qui n'aborde pas l'aspect charnel des relations amoureuses. D'un autre côté, dans un contexte de scolarisation des filles et de la mise en place – encore très timoré – d'écoles mixtes, il est intéressant de remarquer que les idoles promues par les SLC révèlent une mixité sexuée, du moins comparativement aux presses rock, contemporaines ou ultérieures (*Disco Revue*, *Rock & Folk*, *Best*)[249]. Sur les 85 musiciens en première de couverture de *Salut les Copains* de juillet/août 1962 à avril 1968, 29 sont des femmes[250]. Enfin, alors que de nombreux jeunes se représentent les rapports inter-générationnels d'une façon beaucoup moins agonistique que l'idée de culture jeune pourrait laisser supposer, SLC produit une culture jeune encadrée par des adultes, où les collaborations entre jeunes et adultes sont d'ailleurs mises en scène.

---

[247] Outre les points qui ont été abordés, l'étude de Bernard Camblain sur la consommation des jeunes montrent bien que les pratiques et les consommations juvéniles sont largement différenciées. Camblain (Bernard), « La consommation », *op.cit*

[248] Tamagne (Florence), « "C'mon everybody"… », *op.cit*, p.209.

[249] Nous verrons que jusqu'au milieu des années 70, la culture rock est essentiellement une culture masculine, au regard du moins des vedettes promues par la presse rock en France.

[250] J'ai comptabilisé les groupes pour une unité.

Si la figure du « copain » construite par les SLC semble assez bien correspondre, si ce n'est à la jeunesse, à de nombreux jeunes au début de la décennie, elle semble plus anachronique à la fin de la décennie. En effet, Mai 68 révèle par exemple une jeunesse politisée – même si là encore, il faut se garder d'une généralisation –, qui tranche, comme le remarque Fabien Marion, avec la sous-politisation des yéyés[251]. Ainsi, sans renoncer au principe selon lequel la jeunesse ne peut être que plurielle, il faut maintenant adopter une perspective diachronique pour comprendre l'évolution de l'image sociale du jeune qui de « copain » devient « camarade ». A ce sujet, la thèse de Jean-François Sirinelli est intéressante car elle permet de comprendre que la culture yéyé a progressivement cessé de représenter la jeunesse[252] – si l'on accepte de considérer cette dernière comme un idéal-type. Tout d'abord, partant de l'hypothèse heuristique que la jeunesse soixante-huitarde soit la même que la jeunesse yéyé, à savoir celle du *baby-boom*, Sirinelli s'oppose à l'idée d'une transformation instantanée :

> […] est-il possible pour autant de s'en tenir à une sorte de généalogie qui ferait de ces enfants de l'après-guerre des adolescents d'abord politiquement assoupis au rythme du "yé-yé" au début des années 1960 puis soudain réveillés et révélés à eux-mêmes par les vertiges de la contestation et de la rupture à la fin de la même décennie ? À supposer qu'une telle généalogie ait quelque fondement, il y aurait donc, de toute façon, un chaînon manquant. L'historien, en tout cas, ne peut se contenter de cette alchimie transformant les "copains" en "camarades" sans mettre en lumière le mécanisme de l'éventuelle transmutation. D'autant que, d'autre part, cette jeunesse française, même parcourue à cette date par de puissants courants d'homogénéisation, n'en reste pas moins diverse sociologiquement et culturellement, ce qui affaiblit encore davantage l'hypothèse de la simple métamorphose d'une classe d'âge, paisible doctor Jekyll au temps de *Salut les copains* devenu mister Hyde sous l'effet de l'air du temps contestataire de la fin de décennie.

Sirinelli propose alors d'intercaler entre les yéyés et mai 68 une étape transitoire qu'il nomme « *Le Post-"yé-yé"* ». Cette période qu'il situe plus précisément à la charnière de 1965[253] se caractérise par des modifications significatives – et non plus latente – des comportements et des mentalités collectives dues aux effets de la croissance économique et du *boum* démographique des Trente Glorieuses. Comme le précise Sirinelli, plusieurs institutions – il cite l'Eglise mais on peut ajouter avec Mendras l'armée, l'école, les

[251] Marion (Fabien), *Nous les Garçons et les Filles, op.cit*, p.3.
[252] Les passages consacrés aux résultats de Sirinelli sont tirés de plusieurs sources que j'ai combinées. Sirinelli (Jean-François), « 1965. L'aube des Vingt Décisives », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome1*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.125-134 ; Sirinelli (Jean-François), *Les baby-boomers*, *op.cit*, p.195-243 ; Sirinelli (Jean-François), « Des "copains" aux "camarades" ? », art.cit, p.331-341.
[253] C'est du reste cette année que Mendras choisit pour débuter sa *seconde Révolution française*. Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, 1965-1984*, *op.cit*.

institutions républicaines et ouvrières[254] – qui jouaient le rôle de « *dépositaires ou gardiennes* » d'une autorité et de valeurs, le rôle de régulateur social, perdent de leur influence. De nouvelles valeurs et comportements tendent alors se substituer à d'autres :

> À la frugalité et à la prévoyance commencent, de ce fait, à se substituer des valeurs et des comportements hédonistes. Les premiers symptômes en deviennent perceptibles : ainsi, grâce au crédit, la satisfaction immédiate des besoins matériels plutôt que leur report ; ou encore, sur un autre registre, l'érosion du conformisme social et de l'assimilation par la ressemblance, qui contribuaient à cimenter le corps social, au profit de la revendication – pour l'heure, plus implicite qu'explicite – du droit à la différence.

Même les campagnes dont différentes dynamiques y sont moins spectaculaires qu'en ville (démocratisation de l'école, accès des jeunes à la consommation) subissent de profondes transformations. Il faut alors concevoir 1965 comme une « heure bleue » où un monde se meurt et un autre apparait. Dans son ethnographie d'un village breton publiée en 1967 mais réalisée en 1965, Edgar Morin évoque la boîte de nuit que des citadins qui ne sont dans le Finistère que pour les vacances préfèrent au bal[255]. Parfait exemple d'un nouveau monde dont la lueur pointe à l'horizon mais qui n'a pas encore tout à fait remplacé le précédent. La préférence de la boîte de nuit au détriment du bal ne concerne pour l'heure que ces vacanciers qui y introduisent de nouvelles pratiques dans un contexte rural où par ailleurs, la campagne se vide de ses chairs et os[256]. La boîte de nuit participe alors à modifier les comportements amoureux : le *slow* qui s'y pratique n'est pas surveillé par les adultes comme se pouvait être le cas au bal d'un village de la Montagne Noire au début de la décennie[257]. De plus, dans le village breton, les *surboums* participent également, si ce n'est encore à une libéralisation sexuelle, au moins à quelque chose qui y prépare : « *[…] la surboum, qui peut s'achever au petit matin, est une invitation à l'amour alors que le bal est une invitation au flirt*[258]. » Comme le note Sirinelli, du bal à la *surboum*, la transgression change d'échelle : au bal, la transgression s'opère hors du contrôle adulte avec le *flirt* en fin de soirée. A la *surboum*, sans surveillance adulte, le *flirt* est pratiqué lors de la danse, à la vue de tous, et la transgression à l'aube renvoie à des pratiques amoureuses plus conséquentes.

Par ailleurs, Mendras rappelle que la nudité fait alors son apparition dans les magazines et les films[259]. Pour Sirinelli, les changements de mentalités et de comportements touchent alors à des points sensibles d'une société (foi, pudeur, plaisir) et, sans pouvoir encore parler

---

[254] *Ibid*, « Désacralisation des grandes institutions », p.67-144.
[255] Morin (Edgar), *Commune en France*, Paris, Fayard, 1967, p.146-152.
[256] Dans les années 60, 100.000 ruraux rejoignent la ville chaque année. Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, op.cit*, p.28.
[257] Fabre (Daniel), « Rock des villes et rock des champs », art.cit, p.239.
[258] Morin (Edgar), *Commune en France*, *op.cit*, p.146-152.
[259] Mendras (Henri), dir., *La sagesse et le désordre : France 1980*, Paris, Gallimard, 1980, p.23.

de « *vagues contestataires* », révèlent néanmoins une « *attitude nouvelle face à l'autorité* », aux normes, aux traditions et aux interdits qu'il qualifie de « *brises contestataires* ». Les *baby-boomers* qui arrivent à l'adolescence au cœur de ce que Sirinelli appelle les Vingt Décisives sont alors la première génération à subir de plein fouet les effets des bouleversements socio-culturels en même temps qu'ils en sont les acteurs.

D'autre part, les *baby-boomers* arrivent à l'âge d'une potentielle socialisation politique dans un contexte où la guerre du Vietnam fait son entrée sur la scène publique française et joue alors « *un rôle décisif dans l'irrigation politique de cette génération* ». De plus, les *baby-boomers* baignent dans un air du temps où à l'échelle planétaire, une culture contestataire inspirée du marxisme-léninisme se développe, notamment en Europe avec l'apparition d'organisations d'extrême-gauche. En France par exemple, la Jeunesse Communiste Révolutionnaire d'inspiration trotskyste et l'Union des Jeunesses Communistes Marxistes-Léninistes d'inspiration maoïste sont créées en 1966, suite à une scission au sein de L'Union des Etudiants Communistes[260]. A la jonction de ces deux contextes se développent alors dès 1966 sous l'impulsion de jeunes militants trotskistes des CVL (Comités Vietnam Lycéens) puis des CAL (Comités d'Actions Lycéens) et sous l'impulsion de jeunes militants maoïstes des CVB (Comités Vietnam de Base) dont tous ont pour but de militer pour le régime du Nord-Viêtnam dans le conflit qui l'oppose au Sud-Vietnam et aux Etats-Unis[261]. Bien que la poignée de quelques lycées parisiens engagés dans cette lutte ne permette absolument pas de tabler sur le militantisme des 8 millions des 16-24 ans[262], ces exemples témoignent néanmoins pour Sirinelli d'une « *coloration idéologique* » et d'une « *tendance à la contestation* » des *baby-boomers*[263]. A cela, il faut ajouter que l'augmentation des effectifs de l'enseignement secondaire et supérieur a pu intervenir dans l'intérêt croissant de la jeunesse pour la politique[264]. En effet, les études de type bourdieusienne sur la politisation ont montré que

---

[260] Salles (Jean-Paul), *La ligue communiste révolutionnaire (1968-1981). Instrument du Grand Soir ou lieu d'apprentissage ?,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

[261] Pas (Nicolas), « "Six Heures pour le Vietnam". Histoire des Comités Vietnam français. 1965-1968 », *Revue Historique*, n°613, 2000/1, p.157-185.

[262] D'autant plus – et l'on touche ici au biais d'une sociologie qui tente de dégager des grands traits caractéristiques de la jeunesse – que la visibilité de ces lycéens militants peut cacher des réalités diamétralement opposées mais moins visibles. Pour la jeunesse de la décennie précédente, Bantigny remarque qu'elle a été confrontée à des engagements politiques qui se situent majoritairement à la gauche de l'échiquier politique mais reste méfiante quant à la conclusion qu'on peut en tirer car elle souligne que les jeunes de gauche se mobilisent plus facilement que les jeunes de droite. Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ?*, *op.cit*, p.252.

[263] Sirinelli veut d'autant moins s'en servir pour démontrer un militantisme général de la jeunesse qu'il montre au contraire que le gros des *baby-boomers* s'intéresse à la guerre du Vietnam pour des raisons plus éthiques que strictement politiques, c'est-à-dire qui expriment moins un engagement militant qu'un refus moral et affectif de cette guerre.

[264] La logique n'est pas autre lorsque Fabien Marion analyse l'augmentation d'une partie du lectorat de *NGF* qui exige que le magazine se recentre sur des sujets strictement politiques : « *[…] plus le temps passe, plus le niveau d'instruction du lectorat s'élève, et plus ses exigences politiques s'affirment*. » Marion (Fabien), *Nous les Garçons et les Filles, op.cit*, p.40.

l'intérêt pour et l'attention accordée aux événements politiques croissent avec le niveau d'instruction[265].

Ainsi, qu'il s'agisse d'une attitude nouvelle de jeunes du *baby-boom* face aux normes et aux valeurs traditionnelles ou de leur politisation – entendue donc moins comme un engagement militant qu'un intérêt pour… –, la figure du « copain » promue par une culture yéyé semble s'écarter d'une nouvelle figure sociale du jeune qui est en train d'émerger. La guerre du Vietnam en offre un bon exemple. Dans mes archives de *Salut les Copains*, je n'ai trouvé que deux références au Viêtnam. L'une intervient en 1967 dans un article qui évoque brièvement une manifestation qui s'est déroulée à Londres, donc, ailleurs qu'en France[266]. L'autre référence se trouve dans une interview de Johnny Hallyday publiée en mai 1965 dans laquelle il se positionne moins sur la question de l'intervention étatsunienne dans le conflit vietnamien que sur la position que la France devrait adopter dans ce conflit : « *J'aime beaucoup les Américains, mais ça n'est pas pour cela que je réponds "amen" à tout ce qu'ils font. Par exemple, au Vietnam : si ça leur fait plaisir de déclencher une guerre, nous n'avons aucune raison de nous en mêler. Pour ce qui est des guerres, on a été servi en France*[267]. » La question vietnamienne est alors évacuée puisque Johnny Hallyday ne se positionne pas tant sur cette question que sur la nécessité de la France de ne pas intervenir. Au-delà d'Hallyday, il est significatif que parmi les musiciens cités par Sirinelli qui interviennent dans les manifestations contre l'intervention étatsunienne au Vietnam[268] ou qui dénoncent cette guerre en chanson[269], seuls deux artistes relèvent des yéyés, et quoi qu'encore, ils s'en trouvent à la marge : Hugues Aufray signe la pétition « Cent artistes pour le Viêtnam » et Antoine évoque Cuba et le Vietnam dans La Guerre, sortie en 1966. Sirinelli aurait également pu mentionner la chanson de Johnny Hallyday Cheveux Longs Et Idées Courtes, sortie également en 1966, qui mentionne le Vietnam… si le sens des paroles n'indiquait pas une charge contre les manifestations qui s'organisent alors en France[270] :

---

[265] Gaxie (Daniel), *Le cens caché*, *op.cit*, p.45. Selon une enquête de l'IFOP menée en 1969 et cité par Bourdieu, 2% des interrogés qui ont un niveau d'instruction primaire reconnaissent s'intéresser à la politique, 13% parmi ceux qui ont un niveau d'instruction secondaire et 34% une instruction supérieure. Bourdieu (Pierre), *La distinction*, *op.cit*, p.474.

[266] Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°59, juin 1967, p.113.

[267] Auteur non renseigné, « 40 questions à Johnny », *Salut les Copains*, n°34, mai 1965, p.137.

[268] Notamment le meeting « Six Heures du Monde pour le Viêtnam » à la Mutualité en novembre 1966, la soirée « Cent artistes pour le Viêtnam » en juin 1967 ou encore la pétition éponyme. Pour citer des artistes qui y sont intervenus : Catherine Sauvage, Barbara, Mouloudji, Georges Moustaki ou encore Serge Reggiani.

[269] Par exemple la version *live* de L'Enfant Et L'Avion de Serge Reggiani. Dans la version studio sortie en 1968, le lieu où les bombes sont tombées n'est pas précisé.

[270] Mais le sens des paroles doit être également inscrit dans la guerre médiatique qui a opposé Johnny Hallyday à Antoine, le second suggérant dans ses Elucubrations sorties en 1966 d'enfermer dans une cage de cirque le premier. Cette opposition entre deux concurrents de la chanson exprime justement une différence de prise de

> Si Monsieur Kennedy/Aujourd'hui revenait/Ou si Monsieur Gandhi/Soudain ressuscitait/Ils seraient étonnés/Quand on leur apprendrait/Que pour changer le monde/Il suffit de chanter/Et surtout, avant tout/D'avoir les cheveux longs/Crier dans un micro/"Je veux la liberté"/Assis sur son derrière/Avec les bras croisés/Nos pères et nos grands-pères/N'y avaient pas pensé/Sinon combien de larmes/Et de sang évités? […] Écrire sur son blouson/"La guerre doit s'arrêter"/Assis sur son derrière/Avec les bras croisés/Les bonzes du Vietnam/N'y ont jamais pensé/Tout ce qu'ils ont trouvé/C'est partir en fumée.

La chanson ne prend pas position sur la question de l'intervention étatsunienne au Vietnam. Il reste que dans un contexte de mobilisation lycéenne, elle apparait en décalage – surtout son titre Cheveux Longs Et Idées Courtes – avec une jeunesse qui se coiffe autant d'une certaine sensibilité politique en faveur du Vietnam Nord que de cheveux longs. La pochette elle-même retenue pour l'E.P. semble en décalage puisque Hallyday y arbore un *look* qui rappelle encore le *teenager* étatsunien des années 50 (voir l'illustration 12), plus précisément le blouson rouge porté par James Dean dans La Fureur De Vivre (voir l'illustration 13). Comme le note Paul Yonnet, Hallyday est alors boudé par les jeunes les plus politisés qui lui préfèrent les chanteurs britanniques et étatsuniens[271] parce que ces derniers expriment mieux leur sensibilité politique et contre-culturelle[272]. Si Yonnet ajoute à raison qu'Hallyday reste apprécié d'une grande majorité des jeunes[273], il n'en est pas moins rejeté par une jeunesse politico-intellectuelle plus visible dans l'espace public.

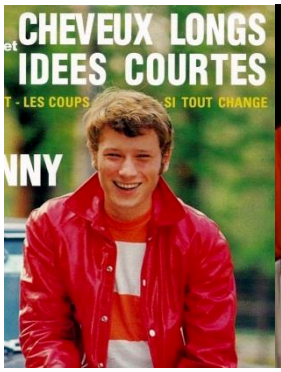


Illustration 12 : Pochette du disque de Johnny Hallyday Cheveux Longs Et Idées Courtes (Source : *Google Image*)



Illustration 13 : James Dean dans La Fureur de Vivre (Source : *Google Image*)

Il est alors significatif que dans un article publié dans le supplément de *Rock & Folk* (*Le Métier*) en août/septembre 1968, le rédacteur en chef Philippe Koechlin se saisit des événements de mai pour expliquer la fin des yéyés :

> Première évidence : ces semaines mouvementées [celles de mai 68] ont vu l'apothéose de la chanson à texte au détriment de ce qu'on appelle communément le yé-yé. Pour Jean Farran (Radio-Luxembourg), "la qualité est devenue le critère n°1 dans le choix des disques". Pour Lucien Morisse (Europe) : "Il s'agit simplement d'éliminer les "culteries". Yé-yé, d'ailleurs, ne veut plus rien dire aux oreilles des programmateurs et il serait inepte

---

position sur le Vietnam mais aussi, comme nous le verrons plus loin, une différence d'origine et de position sociale.

[271] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.202.

[272] J'y reviendrai au chapitre suivant.

[273] En effet, le contexte soixante-huitard n'empêche pas Hallyday d'aligner les succès commerciaux. En 1968, il enregistre 4 chansons au *top 60* annuel, respectivement placées à la 24e, 33e, 47e et 48e place. L'année suivante, il y enregistre 3 chansons, respectivement placées à la 1e, 42e et 18e place. En 1969, il vend presque un million de 45t ou EP. Ferment (Fabrice), *Top France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/annuel.htm

> d'appliquer cette étiquette péjorative aux jeunes qui ont fait leurs preuves. On ne croit plus au tube imbécile ; si une chanson marche, c'est qu'elle "a quelque chose"[274].

J'ai retrouvé le même type de discours dans mon entretien avec le sonorisateur Jacques Mondoloni qui a écrit un roman fictif inspiré de son expérience professionnelle dans lequel une soixante-huitarde remet en cause le soutien apporté par des vedettes de la chanson qu'elle envisage comme des « *traîtres*[275] ». Je lui demande alors de préciser ce qui lui a inspiré ce passage :

> Ah ben de toute manière, mai 68, il a foutu en l'air tout ce qui restait du yéyé, il l'a foutu en l'air […] c'était un autre regard, une autre…après est venue une autre aspiration, un truc comme ça. Voilà, oui. La chanson à texte est revenue en force dans les années 70 hein [pause] voilà […] Mais c'est-à-dire que 68, même si c'est pas le mot adéquat, les gens sont plus "politisés". Par conséquent, le yéyé, avec le "je t'aime moi non plus", "je reviens des vacances sur la plage", ça marche plus quoi […] Mais on en parle pas d'Hallyday en 68, il va revenir quelques temps plus tard, quand tout ça, ça sera calmé, quand De Gaulle aura rétabli l'ordre. Mais en mai 68, tous les yéyés traditionnels, on en parle pas[276].

L'apparition sur la scène publique d'une jeunesse contestataire semble donc corrélée à la fin d'une culture yéyé[277].

De par son conformisme, de par le respect d'institutions traditionnelles comme la famille, l'Eglise ou encore l'armée[278], de par l'évacuation de thématiques socio-politiques ou encore de par l'absence d'un discours critique contre l'intervention des Etats-Unis au Vietnam, les SLC ne semblent pas accompagner les dynamiques socio-culturelles qui agissent sur une certaine jeunesse. En revanche, l'arrivée aux alentours de 1966 sur le marché du disque de certains musiciens en marge des yéyés en est plus représentative. Sirinelli prend le chanteur Antoine pour exemple symptomatique, bien que ce dernier puisse relever lui aussi

---

[274] Koechlin (Philippe), « La chanson dynamite », *Le Métier*, n°5, août/septembre 1968, p.12-13.
[275] Mondoloni (Jacques), *Fleur de rage ou Le Roman de mai*, Tarbes, Les éditions Arcane 17, 2016, p.139-142.
[276] Entretien avec Jacques Mondoloni, 28 septembre 2016.
[277] Attention, l'idée d'une fin d'une culture yéyé n'est pertinente que si on la rattache à la culture dont Salut les Copains en constitue l'épicentre. Cela étant, la carrière des plus gros vendeurs des yéyés ne s'arrête pas avec mai 68 et ces derniers continuent de vendre beaucoup de disques. Outre l'exemple d'Hallyday que je viens de mentionner, on peut citer Claude François, Sheila et Adamo. En 1969, Claude François place trois titres au *top 60* annuel (à la 28e, 44e et 51e place), soit plus de 400.000 disques vendus. L'année suivante, il recule légèrement en ne plaçant que deux titres (42e et 44e place), soit quand même plus de 200.000 disques vendus. En 1969, Sheila place 3 chansons (29e, 38e et 52e place), soit plus de 400.000 disques vendus. L'année suivante, elle ne place que 2 chansons (respectivement à la 28e et 33e) mais vend plus de disques que l'année précédente. En 1969, Adamo place 2 chansons (25e et 59e), soit plus de 300.000 disques vendus. Lui aussi recule l'année suivante en ne plaçant qu'un titre à la 46e place, soit plus de 100.000 disques vendus. Plus généralement les grandes vedettes des yéyés survivent aux yéyés – j'aurais pu également citer Sylvie Vartan, France Gall, Eddy Mitchell. Ils ne seront tout simplement plus qualifiés de yéyés et seront rattachés à la variété française. Ferment (Fabrice), *Top France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/annuel.htm
[278] Rappelons brièvement ce que j'ai montré plus haut sur le seul exemple de Johnny Hallyday et de Sylvie Vartan. Sont mis en scène dans *SLC* le service militaire d'Hallyday, le mariage religieux avec Sylvie Vartan et la naissance de leur enfant.

des yéyés en tant qu'artiste promu par SLC :

> Antoine symbolise jusque dans l'apparence certaines de ces évolutions [contestation socioculturelle] : cheveux longs, au risque de paraître efféminé face à un public que ni la vague "yé-yé" ni même les franges des Beatles n'avaient habitué à de telles apparences ; porte-harmonica et guitare sèche renvoyant davantage à Bob Dylan ou Joan Baez qu'aux guitares électriques des groupes du "yé-yé" ; jean et parka évoquant plus les "beatniks" que ces chanteurs "yé-yé" alors en voir de respectabilisation. Du reste, la célèbre photographie de 1966 sur laquelle Jean-Marie Périer avait réuni pour Salut les copains quarante-sept chanteurs et chanteuses comprenait, à côté de la chemise à fleurs d'Antoine, beaucoup de mises très ordonnées. En fait, le succès d'Antoine montre bien qu'une brise contestataire est alors en train de se lever dans la culture juvénile française, entrée dans l'ère du post-"yé-yé".Sa chanson Les Elucubrations, grand succès de l'année 1966[279], est certes, comme son nom l'indique, en partie ludique, mais, par-delà le côté potache d'un jeune étudiant en rupture de ban, la pose et surtout le propos détonnent par rapport à ceux de la vague "yé-yé", dont le reflux s'amorce alors […] La charge est d'autant plus révélatrice qu'Antoine est un *baby-boomer*. Autant Françoise Hardy, Eddy Mitchell et Johnny Hallyday étaient des enfants de la guerre, nés respectivement en 1940, 1942 et 1943, autant le chanteur des Elucubrations, né en 1944, appartient lui à la vague montante de l'après-guerre. Il est, de surcroît, centralien, à un moment où, on l'a vu, le nombre des étudiants a doublé en une demi-décennie, et où le reste de cette vague a largement investi le second cycle des lycées. Bien plus que les aînés nés entre 1940 et 1943, ces lycéens sont alors directement sensibles aux brises contestataires venues d'ailleurs.

Dans son article, Sirinelli précise un peu plus en quoi Les Elucubrations d'Antoine se démarquent d'une culture yéyé :

> La pose, d'abord, avec le clivage de génération assumé – "Ma mère m'a dit "Antoine, fais-toi couper les ch'veux" / Je lui ai dit"Ma mère, dans vingt ans, si tu veux"" – et la liberté revendiquée – "Je ne les garde pas pour me faire remarquer / Ni parc'que j'trouve ça beau / Mais parce que ça me plaît". Le propos, ensuite et surtout, avec la mise en vente de "la pilule dans les Monoprix". Certes, le chanteur avait d'abord songé plutôt à préconiser la vente libre du "cannabis" et, découragé par son producteur, lui avait substitué dans son couplet la pilule, mais la charge subversive reste entière. D'autant qu'une autre chanson de son premier album, intitulée La loi de 1920, condamnait explicitement la législation contre la contraception.

On peut effectivement retrouver dans les chansons d'Antoine différentes caractéristiques qui ont été présentées pour saisir les évolutions des valeurs et des comportements de la jeunesse. Outre l'exemple des Elucubrations qu'il cite, on peut mentionner Je Dis Ce Que Je Pense Et Je Vis Comme Tu Veux, sorti en 1966, qui prône des valeurs hédonistes et libertaires ; ou encore Le Sexe De Dieu, sorti en 1967, qui féminise Dieu et a été pour cette raison ostracisé par les programmateurs radio[280]. On peut y ajouter L'Amour Avec Toi sortie en 1966, écrit et interprété par Michel Polnareff qui évoque explicitement une relation

[279] S'il implique un succès commercial, Sirinelli exagère quelque peu en parlant de « *grand succès de l'année 1966* ». En effet, cette chanson n'atteint que la 25e place du *hit-parade* annuel. Ferment (Fabrice), *Top France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/html/annuel/1966.htm

[280] Constantin (Philippe), « Colette la maudite », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.23.

amoureuse plus charnelle que celles véhiculées dans les chansons yéyés en même temps qu'elle affiche une attitude anti-conventionnelle vis-à-vis des normes sociales : « *Il est des mots qu'on peut penser/Mais à pas dire en société/Moi je me fous de la société/Et de sa prétendue moralité/J'aimerais simplement faire l'amour avec toi.* »

Quel que soit l'angle adopté, synchronique ou diachronique, on peut conclure que la culture yéyé n'a représenté qu'une partie d'une jeunesse plurielle. Par exemple d'un point de vue synchronique, l'atténuation du conflit intergénérationnel dont la culture jeune était pourtant porteuse ne pouvait convenir qu'à une jeunesse qui elle-même en atténuait la portée. A l'inverse, la mise à distance des sujets politiques ne pouvait convenir à une jeunesse dont le capital scolaire l'orientait vers des sujets « sérieux » (guerre d'Algérie, guerre froide, guerre du Vietnam) plutôt que frivoles (vie privée des vedettes). Synchroniquement, même si l'on se concentre sur le début de la décennie, la représentativité de la jeunesse par SLC a donc été partielle. Avec l'adoption d'une perspective diachronique, on voit bien que les bouleversements socio-culturels qui ont participé d'une modification des valeurs et comportements des jeunes ont éloigné celle-ci des valeurs promues par SLC.

*

Depuis au moins les années 20, les acteurs de l'industrie du disque et du spectacle empruntent à des exotismes musicaux (chap.1). À ce titre, l'arrivée du rock en France n'a pas bouleversé l'organisation du *show-business* dont les responsables sont d'ailleurs entrés en profession avant les années 60, voir avant les années 50. La réappropriation du rock – sous forme d'adaptations ou de chansons originales –s'est donc effectuée au sein de structures et de réseaux de coopération déjà existants, qui avaient déjà leur histoire propre, des normes de travail et un matériel spécifiques, etc. Ainsi, les productions françaises de rock ne pouvaient nécessairement que se réaliser sous une forme particulière, relative à leur contexte de production – à l'instar des textes, la musique circule sans son contexte[281] –, ce qui rend inopérante, a priori, une analyse qui chercherait à savoir si ces productions relèvent bien de ce genre musical, tel qu'il s'est construit aux Etats-Unis et au Royaume-Uni. C'est également la conclusion qu'apporte Philippe Birgy à son article consacré aux emprunts des yéyés à une contre-culture étatsunienne :

> Régler la question de ce qui est authentiquement rock'n'roll et de ce qui n'en est que l'imitation factice au moyen d'une typologie ou d'une classification se saurait résister à

[281] Bourdieu (Pierre), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, décembre 2002, p.4.

> l'épreuve de l'empirie […] Car le terme de globalisation signifie dans ce contexte que les reprises se font d'une nation à l'autre sans qu'il y ait de développement naturel ou historique d'une forme ou d'un genre donné[282].

De plus, jauger la validité de l'identité rock des musiciens français au regard des productions étatsuniennes ou britanniques, ce serait refuser aux productions françaises ce qui est accordé aux productions britanniques. En effet, les esthétiques différentes de ces dernières les ont distinguées du rock étatsunien des années 50 sans pour autant que leur inscription au rock ait été mise en cause.

Mais, une fois posée une telle théorisation des circulations musicales où les acteurs comptent finalement peu puisque la circulation d'un texte ou d'une musique sans son contexte engage nécessairement une discontinuité, il faut pouvoir réintégrer l'intention des acteurs qui cherchent justement à s'inscrire plus ou moins dans la continuité de ce qu'ils empruntent ou au contraire à marquer une distance plus ou moins grande. Pour reprendre encore l'exemple du rock britannique, si, à partir des Beatles, le « rock anglais » est reconnu à l'international à travers une spécificité britannique – qui fait donc rupture avec le rock étatsunien tel qu'il se pratiquait – leurs innovations sont également reçues comme un enrichissement au rock, un ajout stylistique, et non comme une rupture avec le rock (chap.3). Dans ce cas, c'est parce que les producteurs choisissent de s'inscrire dans un *continuum*, qu'il y a un empilement d'apports, les deniers se surajoutant aux apports précédents. L'intention des acteurs ne doit donc pas être dissoute par une théorie générale des circulations culturelles, comme si, ne relevant que des représentations, elle n'avait pas des effets concrets. Or, il apparait que les stratégies des producteurs yéyés ont consisté à éloigner les productions françaises d'une esthétique rock. Certes, les producteurs empruntent aux rocks britannique et étatsunien, reprennent des chansons, s'inspirent d'arrangements, font même appel à des professionnels étrangers… mais leurs emprunts ont moins vocation à produire du « rock » qu'une variété ou chanson française colorée par les sonorités et les rythmes empruntés aux musiques étatsunienne et britannique. C'est alors le sens que mettent les acteurs dans leur pratique qui permet de mesurer un écart entre les productions françaises et les productions britanno-étatsuniennes. Si, depuis la naissance du rock, des acteurs étatsuniens et britanniques recourent au mythe de l'autofondation[283], des acteurs français tendent plutôt à inscrire leurs productions dans une tradition musicale française plutôt que dans un genre en voie d'autonomisation.

---

[282] Birgy (Philippe), « "Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer" », art.cit, p.164.

[283] Yonnet a déjà montré que les stratégies des acteurs du rock étatsunien dans les années 50 visaient à créer un espace propre au rock qui ne relève ni du jazz ni des variétés. Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, op.cit*, p.157.

Chap.6 : Le « *grand partage* »… (2. Culture rock)

> […] par bons, j'entends anti yé-yé et anti guimauve. J'ai vingt ans et je vis avec le rock depuis cinq années. J'adore les voyages, l'anglais et considère le fait de porter les cheveux courts comme un signe de dégénérescence et d'efféminisme[1].
>
> "Melocoton", c'était en 63…. Rappelez-vous, la machine était déjà bien lancée. Cloclo nous susurrait alors ses objectifs exaltants qui allaient être ceux de toute une jeunesse française : du pain et du beurre ; un marteau ; une ferme, une fille gentille… pendant que Sylvie cousait sa robe point par point. Loin le rock, loin la fureur existentielle – vertu principale des pionniers. Le déminage psychologique que leur a fait subir SLC a été une grande réussite sur le plan de l'abrutissement collectif. Tout le contenu subversif de la production américaine a été désamorcé et le rock a été "récupéré" par la société et interprété comme une musique de divertissement au même titre que les romances sentimentales[2].

La double stratégie des producteurs yéyés – pour rappel, tendance à la variétisation et importation des rocks britannique et étatsunien – conduit un public passionné de rock à délaisser les productions françaises au profit des productions britanno-étatsuniennes. Je propose donc de poursuivre sur le terrain de la réception le « grand partage » évoqué au chapitre précédent, c'est-à-dire l'idée que s'est opérée au cours des années 60 une séparation entre rock et variété – on pourrait dire une décantation[3] – qui épouse la frontière entre un espace français et un espace « anglo-saxon »[4]. Il s'agira plus particulièrement d'étudier une autonomisation du rock par un public et par des producteurs d'une culture rock – à savoir des professionnels des médias et non des producteurs de rock – qui s'appuient sur les productions britanno-étatsuniennes, renvoyant les productions françaises aux variétés (et/ou à la chanson française).

Si la culture yéyé ne survit pas aux événements de mai 68 pour des raisons qui ont été déjà abordées, l'élaboration d'une culture rock en opposition aux variétés se poursuit dans les

---

[1] « Merci, mon pote », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.11-15, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[2] Constantin (Philippe), « Colette la maudite », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.23.
[3] Guibert, à qui j'emprunte la notion de « grand partage », emploie le terme « séparation » mais il me semble que l'idée de « décantation » rend mieux compte de l'évolution esthétique des yéyés dont les acteurs tendent progressivement à promouvoir de façon distincte des styles musicaux qui ont été initialement promus de façon indistincte. Guibert (Gérôme), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris/St Amant Tallende, Irma éditions/Mélanie Séteun, 2006, p.127.
[4] Pour une problématisation plus poussée du chapitre, notamment sur le lien entre « grand partage » et territorialisation musicale, voir l'introduction du chapitre précédent.

années 70. Ainsi, contrairement au chapitre précédent, je mobiliserai des exemples sur l'ensemble de ma période. Notons néanmoins qu'après 68, la validité du « grand partage » est partiellement amoindrie. En effet, si jusqu'à cette date charnière, la territorialisation musicale des commentateurs oppose de façon stricte le rock « anglo-saxon » aux variétés françaises, la reconnaissance d'un « rock français » à partir de 68 change la donne : la séparation esthétique (rock/variétés) ne sera plus systématiquement corrélée à la séparation territoriale.

Yéyés français *versus* rock « anglo-saxon » : une opposition structurée et structurante de la réception

Les yéyés sont la cible récurrente d'une partie du public jeune qui leur oppose une culture rock, c'est-à-dire à la fois un goût pour la musique rock, incompatible avec un goût pour les variétés, et des valeurs antagonistes au conformisme yéyé. De plus, la critique que ce public jeune adresse aux productions yéyés vaut également pour le public jeune qui les consomme. Autrement dit, des jeunes s'opposent à d'autres jeunes, ce qui montre bien que la culture promue par Salut les Copains n'est représentative de la jeunesse – s'il en existe une – que relativement. A ce titre, l'opposition entre rock et variétés est structurante dans la mesure où elle scinde la réception en deux publics jeunes dont l'un se pense à l'inverse symétrique de l'autre[5]. Mais l'opposition est également structurée, c'est-à-dire socialement déterminée. Enfin, cette opposition structurée et structurante de la réception participe au « grand partage » qui, rappelons-le, renvoie autant à une séparation esthétique que territoriale. En effet, dans la mesure où ce public rock réagit contre les yéyés, il puise dans les productions britanno-étatsuniennes les éléments nécessaires à la constitution d'une culture rock, qu'il s'agisse d'un répertoire musical ou d'un registre moral[6].

[5] Ce système binaire doit être lu comme une schématisation de ce que le terrain m'a apporté. Si l'on cherche à être plus précis, le terrain en question rend compte d'une réception bien plus éclatée dans la mesure où chaque individu qui compose ce public jeune façonne sa propre culture, c'est-à-dire son propre contenu musical et ses propres valeurs. Il reste que le « *braconnage* » des individus dont parle Certeau s'opère malgré tout à partir de ce système binaire. En effet, nous allons voir que même dans le cas de lecteurs dont les goûts sont moins tranchés, d'un côté comme de l'autre, ils se définissent à partir de cette opposition. Certeau (Michel de), *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.

[6] Pour rappel de ce qui a été dit au chapitre précédent, il s'agit bien ici d'étudier une territorialisation musicale contextuelle. En effet, si la constitution d'une culture rock en France s'est réalisée sur la base de productions étrangères, c'est du, au moins en partie, aux stratégies des producteurs yéyés qui, en cherchant à variétiser les productions à destination de la jeunesse ont conduit un public jeune à s'en détourner. Il est alors significatif qu'après les trois premières années de la décennie, la critique adressée aux productions françaises s'est radicalisée : s'est alors ajoutée à la critique de la copie la négation du rock français (voir citation en exergue de chapitre).

6.1.1 Un public rock à l'ombre des yéyés…

Dans la première moitié des années 60, l'opposition d'un public jeune aux yéyés se retrouve essentiellement dans les courriers des lecteurs de *Disco Revue*[7], puis dans la seconde moitié dans *Rock & Folk*[8]. Des lecteurs proposent alors des dérivés péjoratifs des « yéyés »[9] (« yéyétisaient », « prétentieux yéyétisant », « yéyétisme », « paumé yététisé »)[10] qui deviennent une catégorie antinomique au rock alors que jusqu'à présent « rock » et « yéyés » étaient associés, notamment depuis l'article d'Edgar Morin dans *Le Monde*. Lors de concerts, certaines vedettes yéyés font d'ailleurs les frais d'un public qui leur est hostile. Selon un journaliste de *Disco Revue*, la venue de Claude François au premier concert des Rolling Stones en France (1964) a suscité chez le public « *un mouvement d'antipathie auquel* » le journaliste précise qu'il s'est joint[11]. Dans un article où il analyse son adolescence passée dans le sud de la France, l'anthropologue Daniel Fabre offre un autre exemple qui ne manque pas de piquant ! Il évoque alors l'accueil peu chaleureux – c'est peu de le dire ! – que ses amis et lui ont réservé à Richard Anthony :

> Comme il se doit, dans la tradition un peu éteinte des spectateurs populaires d'opéra, nous manifestions très bruyamment nos répulsions, et les groupes inconnus qui faisaient les premières parties des vedettes durent parfois quitter la scène sous la tempête de nos broncas. Autant nous portions aux nues nos chanteurs préférés, autant nous détestions les autres. Cet ostracisme donna forme à un exploit qui frappa durablement les esprits dans le chef-lieu. Richard Antony, chanteur que nous trouvions d'une mollesse[12] dégoûtante, d'autant qu'il traitait couramment de voyous les casseurs de fauteuils, était annoncé le 1er avril. Le père de l'un d'entre nous, militaire à la retraite, occupait son temps à pêcher des poissons immangeables dans l'Aude et avait ramené une énorme carpe dont nous nous emparâmes pour l'introduire au théâtre. Le jour dit, en plein concert, depuis le deuxième étage, pendant un noir entre deux chansons, la carpe vola contre le rideau de scène, glissa verticalement et s'écrasa dix mètres plus bas dans un claquement mou. Elle gisait entre

[7] A titre d'exemple : « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°2, 17 octobre 1964, p.2 ; « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°3, 3 novembre 1964, p.2 ; « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°4, 8 décembre 1964, p.4 ; « A bas le Yéyé ! », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.2, (Rubrique : « Le courrier des Rockers ») ; « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°6, 1 février 1965, p.2-3.

[8] Puisque je m'intéresse ici au lectorat, je reviendrai sur *Disco Revue* et *Rock & Folk* dans la seconde partie de chapitre.

[9] Tout au long du chapitre, j'emploierai les guillemets lorsqu'il s'agira de distinguer le sens émique de cette catégorie du phénomène socio-musical français lié à une culture SLC.

[10] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°2, 17 octobre 1964, p.2 ; « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°6, 1 février 1965, p.2-3 ; « Le courrier des rockers », *Disco Revue*, n°8, mai 1965, p.2 ; « Courrier des rockers », *Disco Revue*, n°9, juin 1965, p.4-5.

[11] Auteur non renseigné, « Les Rolling Stones nous ont laissé un souvenir fantastique », *Disco Revue*, n°3, 3 novembre 1964, p.9.

[12] Le lecteur peut retenir pour la suite tous les termes relatifs au champ lexical de la mollesse ou du sucré.

> les jambes du chanteur lorsqu'il attaqua *Com'On Let's Twist Again*, interprétation selon nous insupportable et sacrilège du tube de Chubby Checker (1961)[13].

Outre l'hostilité affichée par les lectorats de *Disco Revue* et de *Rock & Folk*, la promotion par *Salut les Copains* de musiciens non estampillés « rock » ou qui se sont éloignés du rock suscite également des réactions négatives chez une partie de son lectorat, comme en témoignent ces deux courriers publiés en 1962 et 1965 :

> Je suis désespéré par les derniers disques de Johnny, d'Eddy Mitchell, de Dick Rivers, de Sylvie Vartan et tous ces chanteurs qui, après s'être fait connaître en interprétant des morceaux bien rythmés avec guitare et batterie, se mettent maintenant à susurrer des romances avec des violons et de l'orgue de barbarie. On dirait les chanteurs de charme qui nous ont fait tant de mal, il y a quelques années. Vivement du vrai rock qui chauffe et qui hurle ![14]

> Décidément, Daniel [Filipacchi], où allons-nous ? Quand je feuillette ton bouquin et que j'y vois des noms comme Adamo, Hervé Villard, Christophe ou Dieu sait quels autres pleurnichards avec roulements de "r" et de tambours, j'ai l'impression de vivre dans un siècle de yéyé musette. Où est-elle, la fabuleuse époque des Chaussettes Noires, des Pirates, des Aristocrates, des Mercenaires, des Fantômes, des Champions, tous ces groupes qui – même si leur technique n'était pas parfaite – avaient pour souci de "chauffer" au maximum et de nous faire danser de vraies danses de jeunes ? Allons-nous revenir à Tino Rossi ? Vraiment, je me le demande…[15]

Les références au bal musette – dont on a vu au chapitre précédent qu'il symbolisait une culture musicale traditionnelle francisée –, aux roulements de « r » – caractéristiques des chanteurs apparus dans l'après-guerre[16] –, aux « *chanteurs de charmes* » ou encore à Tino Rossi[17] visent à renvoyer au passé des productions promues par *Salut les Copains*, plus exactement à les présenter comme une régression stylistique par rapport à la modernité qu'incarne musicalement le rock. Ces lecteurs excluent donc d'une culture jeune (« *de vraies danses de jeunes* ») des productions qui, bien que récemment produites, sont associées à la génération précédente. Par ricochet, cette critique s'adresse également à *Salut les Copains* qui, en promouvant ces productions, se voit contester son identité de presse jeune. C'est par exemple le cas lorsqu'en 1966, un lecteur s'offusque de la diffusion d'Yvette Horner : « *Elle n'a rien à voir avec la musique que nous aimons, elle ne chante que pour les vieux, et en plus elle est tarte*[18]*.* » Des lecteurs réagissent donc contre l'hétérogénéité stylistique du magazine[19].

---

[13] Mais Fabre ajoute que l'hostilité n'était pas seulement motivée par un dégoût esthétique : la manœuvre visait également à attirer l'attention des filles. Fabre (Daniel), « Rock des villes et rock des champs », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.246-247.

[14] « Le rock tourne à la guimauve », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.101, (Rubrique : « Cher Daniel… »).

[15] « Du yéyé musette », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.21, (Rubrique : « Cher Daniel… »).

[16] Par exemple : Édith Piaf, Jacques Brel, Léo Ferré.

[17] En 1967, un lecteur de *Rock & Folk* mobilise également Tino Rossi pour souligner qu'Eddy Mitchell s'éloigne du rock. « Piqué le king », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.57, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[18] « 7 fois Yvette Horner », *Salut les Copains*, n°53, décembre 1966, (rubrique : « « Cher Daniel… »), p.21.

En 1967, un lecteur écrit au sujet de la présence au sein d'un même numéro de Johnny Hallyday et de Mireille Mathieu :

> Quoi ! Oser mettre dans un journal où Johnny est en couverture une photo de Mireille Mathieu ! Sacrilège, sacrilège ! J'espère que de telles incongruités ne se reproduiront plus, et pour tout dire, j'espère même ne plus jamais la revoir dans ce journal. Parle-nous plutôt des Anglais, ou de véritables rockers français. Pas de guimauve[20].

Ce reproche est également adressé à *Rock & Folk*, pourtant plus spécialisé en rock à priori –du moins, son titre le laisse entendre – mais qui chronique des vedettes yéyés – puis, après 1968, des artistes de variétés qualifiés ainsi –, comme en témoigne ces deux courriers publiés en 1967 et 1969 :

> […] Je n'ai guère été convaincu par ce journal qui se dit rock et qui nous parle de crèmes comme Dutronc, Antoine, St-Laurent…[21]
>
> En achetant le n°31 d'août, j'ai lu et apprécié tour à tour les Rolling Stones, les Who, Hyde Park, etc... Quand, avec un haut-le-cœur, je reçois brutalement dans le regard la face sirupeuse de Sacha Distel, garçon de café (à qui il manquait le nœud papillon, cette fois-ci) son sourire conventionnel ne m'a absolument pas touchée. Que s'est-il donc passé ?... Je ne comprends pas. Pourquoi faut-il que même dans une revue comme la vôtre qui est presque parfaite, il y ait un représentant de la Grande "Armada" française ??... Les autres revues, ça passe, mais pas Rock & Folk !!... Comment peut-on mettre côte à côte, Rolling Stones ou Who avec l'auteur du très spirituel "Il faut toujours, toujours garder sa bonne humeur" et l'accompagnement "Ta ga da tsoin…" etc…(et j'en passe). Je pense que cette constatation n'est pas seulement un avis personnel, c'est un déraillement ennuyeux sur la route claire, à ce compte-là offrez-nous Sheila ou les profonds chagrins que nous confie la très émouvante Mireille Mathieu !!!... [22]

Pour être plus précis, ce n'est pas tant l'hétérogénéité en soi qui dérange le lecteur – par exemple, je n'ai trouvé aucun courrier se plaignant d'articles publiés dans *Salut les Copains* ou *Rock & Folk* sur Georges Brassens, pourtant plus vieux (d'une année) qu'Yvette Horner et dont l'esthétique musicale partage, à l'instar de cette dernière, peu de choses avec le rock[23] –

---

[19] J'évoquerai plus loin le cas de reproches adressés à un public par un autre mais je peux déjà souligner que cette critique contre l'hétérogénéité du magazine vaut aussi pour un public qui ne serait incapable de séparer le bon grain de l'ivraie. Par exemple, ce lecteur qui écrit à *Disco Revue* en 1965 : « *Il est inconcevable que tu te laisses [Jean-Claude Berthon, fondateur et rédacteur en chef de Disco Revue] appeler de sourd-dingue par un paumé yéyétisé [en l'occurrence un admirateur de Johnny Hallyday qui avait précédemment écrit pour défendre son idole] qui ne fait pas plus de différence entre Hallyday et Ronnie Bird qu'entre un éléphant et une fraise des bois. Un type qui se dit rocker et qui ne sait pas reconnaître la valeur d'un Vince Taylor ou d'un Moustique n'a plus qu'à se plonger dans les onomatopées "Sheilatiques" et "Hallydaysiennes" […]* » « Le courrier des rockers », *Disco Revue*, n°8, mai 1965, p.2.

[20] « Sacrilège ! », *Salut les Copains*, n°55, février 1967, p.18, (Rubrique : « Cher Daniel… »).

[21] « On veut du rock », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.66, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[22] « Pourquoi Sacha ? », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.17, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[23] Mouly (Raymond), « Georges Brassens, qui es-tu ? », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.56-59 ; Cristiani (François-René), « Le grand Georges », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.39-43 ; Vassal (Jacques), « Georges Brassens », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.68-69. Nous verrons d'ailleurs dans la seconde partie de chapitre que *Rock & Folk* ouvre plus largement ses colonnes à la chanson française dite « à texte », précisément parce que la différence esthétique entre rock et chanson « à texte » compte moins que des caractéristiques éthiques communes.

que la réunion d'objets hétéroclites inconciliables (Hallyday/Mathieu ; Stones, Who/Distel, « *véritables rockers* »/« *guimauve* »). Bourdieu a déjà montré que le dégoût pour l'association d'objets que le goût commande de séparer – autrement dit, le dégoût pour le « *mélange des genres ou la confusion des ordres* » – est une manifestation de l'habitus – en tant que système de classements incorporé –d'agents sociaux qui envisagent cette association comme un acte « *sacrilège*[24] ». Cependant, l'expression « *mélange des genres* » peut ici porter à confusion puisque, justement, ce n'est pas le mélange de genres musicaux qui apparait sacrilège mais le mélange de musiques jugées légitimes et illégitimes[25]. Il est alors significatif qu'un lecteur de *Salut les Copains* présente en 1965 George Brassens comme une exception qui a sa place dans une culture jeune et donc, dans la programmation de SLC : « *"Salut les Copains", c'est notre coin à nous. A la rigueur, de temps en temps, un Brassens, à cause des paroles qui sont de vrais poèmes, mais les autres détruiraient le rythme du programme*[26]. » La légitimité apportée par la « poésie » de Brassens neutralise alors le mélange de genres esthétiques en même temps qu'elle rend acceptable l'intrusion dans une culture jeune d'un chanteur doublement vieux, de par son âge et de par son style musical. Il reste que ces différents courriers témoignent d'un public jeune en attente d'une offre musicale, si ce n'est donc plus homogène stylistiquement, plus cohérente.

Pour un public passionné de rock, *Disco Revue* constitue alors de l'eau bénite. Dans un ouvrage consacré à SLC publié en 2009, le photographe musical Jean-Louis Rancurel[27] revient sur l'importance que représentait pour lui la cohérence du magazine :

> Je n'imaginais pas qu'il puisse exister un journal pour nous, les jeunes. Un jour, à la Librairie de Paris, place de Clichy, je découvre un magazine belge intitulé *Juke Box*. Je me dis : "Tiens, je vais apprendre des choses". Mais il mélangeait tout, les Platters et les Chats sauvages, et je ne le trouvais pas très excitant… Et puis arrive *Disco Revue*. Là, j'ai

[24] Il est intéressant de noter que le terme employé par Bourdieu se retrouve chez un des lecteurs cité plus haut et dans l'exemple de Daniel Fabre. De plus, nous retiendrons pour la suite que chez Bourdieu, le dégoût pour « le mélange des genres » concerne avant tout les agents sociaux qui ont hérités d'un capital culturel relativement important et se distinguent en tant que détenteurs du bon goût, notamment en ne faisant justement pas l'erreur de mélanger ce qui ne se mélange pas. Bourdieu (Pierre), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p.13, 60. Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, « L'origine et l'évolution des espèces de mélomanes », p.157 ; Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, [1992], p.163.

[25] Chez Bourdieu, le « *mélange des genres* » peut renvoyer plus précisément aux genres musicaux (ou aux disciplines artistiques) mais lorsque ces derniers occupent dans leur globalité des positions différentes dans l'ordre des hiérarchies culturelles. C'est par exemple le cas de l'opposition entre variétés et musique classique. Mais, la sociologie bourdieusienne offre aussi l'occasion de penser une homologie structurale entre des genres musicaux (ou des disciplines artistiques), c'est-à-dire l'idée qu'ils occupent une position homologue qui transcende leurs différences stylistiques ou disciplinaires. J'y reviendrai dans la seconde partie de chapitre. Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.203-204.

[26] Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, n°30, janvier 1965, p.109.

[27] Reporter photographe né en 1946, Jean-Louis Rancurel vendra plus tard ses clichés à *Disco Revue* et *Rock & Folk*. Certaines de ses photographies ont également été utilisées pour des pochettes de disques. A titre d'exemple : Olivier Despax, Olivier In London, Riviera, 1966 ; Monty, Du Soleil Sans Amour, Barclay, 1970 ; Dick Rivers, When The Plane Hold On, RCA Victor, 1972.

> tout de suite embrayé. On sentait que c'était pour nous, et Berthon a contribué à fédérer cette génération née à la sortie de la guerre. C'était un journal qui nous ressemblait, à la fois sauvage et élégant, mais avec une périodicité plus que fantaisiste…Mon grand plaisir, c'était de passer régulièrement chez mon kiosquier pour lui demander s'il avait reçu *Disco Revue*. Puis j'ai acheté le premier numéro de *Salut les Copains*. J'ai trouvé qu'il était plus professionnel, et c'est justement ce que je ne voulais pas…Je me suis de moins en moins retrouvé dans *S.L.C*, ce n'était pas assez rock. J'avais déjà mon journal, et c'était *Disco Revue*[28].

Ce propos est intéressant à plus d'un titre. D'abord, parce qu'il est représentatif d'une partie du public jeune qui se reconnait de moins en moins dans *Salut les Copains* en raison de la variétisation progressive de son contenu[29] et tire alors plaisir d'un magazine plus axé sur le rock. Ensuite parce qu'il est représentatif d'un discours paradoxal qui vise à faire d'un goût individuel une culture jeune – par l'emploi répété du pronom de la première personne du pluriel (nous) et par l'idée d'une génération fédérée – alors même que cette culture jeune est pensée en opposition à une autre culture jeune. On retrouve ainsi sur un autre terrain ce qui a été démontré au chapitre 5, à savoir que la jeunesse de SLC est un artefact puisque des jeunes se pensent unis contre elle. Mais la logique marche aussi en sens inverse : la jeunesse de Rancurel est un artefact puisque qu'en évoquant la collectivité jeune par le « nous », il nie le public jeune qui consomme avec plaisir Salut les Copains et les vedettes yéyés.

La critique adressée à l'hétérogénéité du magazine *Salut les Copains* vaut également pour la programmation de l'émission radiophonique éponyme. Interrogée par Frank Ténot – précisons la question car nous allons voir qu'elle a son importance « *Que pensez-vous de la proportion rock français-rock américain dans l'émission ?* » –, une lectrice propose d'isoler le rock :

> C'est très mal fait dans l'émission. Comme je supporte difficilement les Sheila, Claude François, Frank Alamo, Monty et autres Michèle Torr, je dois entendre plus de 50% de disques d'eux avant de goûter un Chuck Berry, un Rolling Stones ou un bon vieux Presley ! Daniel [Filipacchi] devrait rassembler tous les rockers purs dans une séquence, au début de l'émission ou à la fin, ou consacrer toute une émission, un jour par semaine, au bon rock. Tout comme il existe le soir une demi-heure de jazz, il y aurait – à côté de "Salut les Copains" – "Pour ceux qui aiment le rock"[30].

Cet exemple illustre à lui seul la problématique du chapitre 3, de celui-ci et du précédent. La lectrice détourne doublement la question posée par Ténot. D'abord parce qu'en citant les Rolling Stones, elle intègre un groupe britannique à une question qui n'opposait que rock français et rock étatsunien, ce qui témoigne bien de la construction d'un espace « anglo-saxon » où le rock britannique est associé de façon mécanique au rock étatsunien. Ensuite et

[28] Cité in Quillien (Christophe), *Nos années salut les copains, 1959/1976*, Paris, Flammarion, 2009, p.28.
[29] A ce sujet, voir le chapitre précédent.
[30] Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, art.cit.

surtout parce que, plutôt que de répondre sur la proportion rock français/rock étatsunien, la lectrice évoque la proportion entre yéyés français – elle choisit alors comme exemple les chanteurs les plus éloignés du rock – et rock « anglo-saxon ». On a bien à faire à une territorialisation musicale puisque seuls des exemples français sont mentionnés pour illustrer les variétés, et seuls des exemples britanno-étatsuniens pour illustrer le rock. Pour en revenir à l'attente d'une offre radiophonique plus cohérente, d'autres lecteurs vont plus loin que cette lectrice en proposant la création d'une émission consacrée exclusivement au rock, comme en témoigne ce lecteur de *Disco Revue* en 1965 : « *[…] il faudrait une émission radiophonique Rock, pas dans le genre de celle de…, avec des artistes comme Frank Alamo […]*[31] »

Enfin, les critiques sont également adressées à la télévision dont les émissions musicales sont, à l'instar des Salut les Copains, trop stylistiquement hétérogènes pour un public rock. Age Tendre et Tête de Bois, apparu en 1961 sur la première chaîne, en est alors la cible récurrente[32] et donne là encore l'occasion à des lecteurs d'en appeler à la création d'émissions télévisuelles spécialisées en rock, comme en témoignent ces deux courriers publiés dans *Disco Revue* respectivement en 1964 et 1965 :

> Il faut absolument que nous, les Rockers, nous nous unissons pour écrire à la R.T.F. pour qu'il y ait des émissions de Rock. Il y a bien des émissions de Jazz, de yéyé avec ce yéyé d'Albert Raisner, il y a bien des émissions pour la musique classique et la soi-disant bonne chanson française comme tu dis. Alors, pourquoi nous les Rockers, n'aurions-nous pas nos émissions de Rock[33].
>
> C'est pour cela qu'il nous faut notre émission de ROCK (pur) à la télé. Les yéyés en ont assez : « Age Tendre », « 16 millions de jeunes », « Jeunesse Oblige », etc[34].

[31] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°6, 1 février 1965, p.2-3.

[32] Ce qui n'est pas étonnant puisque l'émission constitue à plus d'un titre l'équivalent télévisuel des Salut les Copains. Le titre de l'émission est également emprunté à une chanson de Gilbert Bécaud sortie en 1960 (Tête de Bois). A l'image des Salut les Copains et de leur Chouchou, l'émission comporte aussi sa mascotte, Tête de Bois. De plus, Age Tendre et Tête de Bois fait partie du circuit médiatique sur lequel repose la promotion des productions yéyés, et peut ainsi être ajouté au système synergique décrit au chapitre 5. Les mêmes vedettes yéyés sont alors aussi bien promues chez les uns que chez les autres. Enfin, comme le souligne Anne-Marie Sohn, si la présence des vedettes yéyés montre qu'un audimat jeune est ciblé, l'émission accorde aussi une plage d'antenne aux musiciens de la génération précédente (Gilbert Bécaud, Guy Béart), ce qui en fait une émission familiale. Mais les similitudes entre les Salut les Copains et Age Tendre et Tête de Bois tiennent aussi au profil et à la trajectoire de leur producteur et animateur respectif. A l'instar de Filipacchi, Albert Raisner appartient à une génération d'avant-guerre – né en 1922, il est même plus âgé que Filipacchi. Toujours à l'instar de Filipacchi, Raisner est un passionné de jazz. Il créé pendant la guerre un club de jazz clandestin (Club de l'Harmonica) et joue jusqu'en 1960 de l'harmonica au sein du Trio Raisner, connu du grand public – le Trio remporte alors le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles-Cros en 1953. Comme Filipacchi au sein de *Jazz Magazine* dans les années 50, le Trio Raisner participe à l'importation du rock en France, notamment avec sa reprise en 1956 de Rock Around The Clock, sorti cette même année par Bill Haley et avec un E.P, Voici Le Rock'n roll, sorti en 1957. Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Fayard, 2012, p.80.

[33] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°3, 3 novembre 1964, p.2.

[34] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°4, 8 décembre 1964, p.4.

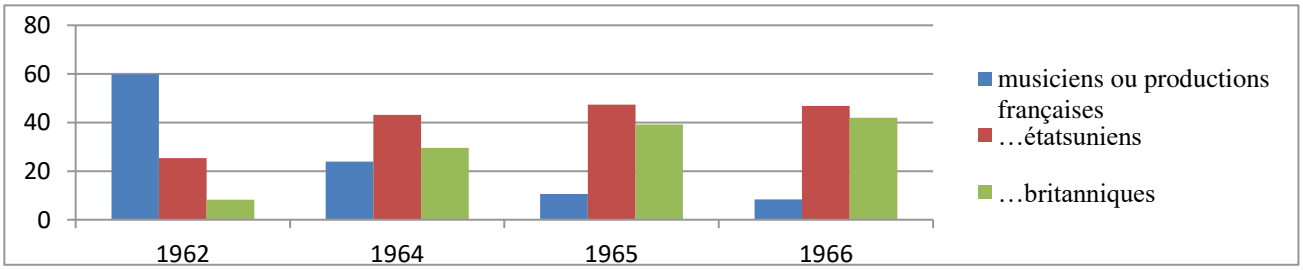
Notons alors qu'on retrouve dans ces deux courriers ce qui a été montré avec l'exemple de Jean-Louis Rancurel cité plus haut, à savoir un usage répété des adjectifs possessifs (« notre », « nos ») et du pronom personnel à la première personne du pluriel (« nous ») qui paradoxalement exprime le sentiment d'appartenance à un groupe jeune alors même qu'il s'exprime dans une opposition implicite à d'autres jeunes.

Les différents exemples cités révèlent bien l'existence d'un public jeune passionné de rock qui à ce titre s'oppose aux productions yéyés et se tourne alors vers les productions britanno-étatsuniennes.

6.1.2 …sous les soleils britanno-étatsuniens

Les référendums des lecteurs constituent un bon indicateur, si ce n'est d'un public rock, d'un lectorat d'une presse rock (*Disco Revue*, *Rock & Folk*) tourné majoritairement vers les productions britanno-étatsuniennes. Si en 1962, les lecteurs de *Disco Revue* citent plus souvent des artistes et des productions relevant de l'espace français que des artistes et des productions relevant des espaces britanniques ou étatsuniens, la tendance s'inverse dès 1964 (voir le graphique 3). De plus, à partir de 1964, la part des artistes et productions français décroit, ce qui correspond au processus de variétisation étudié au chapitre précédent.

Graphique 3 : Le goût des lecteurs de *Disco Revue*. Classement par espace national de production (moyenne exprimée en %)[35]



[35] Pour ce graphique, j'ai transposé en pourcentage les résultats de différents classements (*top 5*, *top10*, *top 30*, *top 50* et *top 100*) selon différentes catégories (meilleurs chanteurs, meilleures chanteuses, meilleurs instrumentistes, meilleurs groupes, meilleurs musiciens, meilleures chansons interprétées par un artiste en particulier, meilleurs 33t) qui concernent aussi bien une année spécifique qu'un classement général depuis la naissance du rock. Sont concernés entre 5 à 7 classements par année. Pour les classements que j'ai utilisés, le nombre de réponses reçues par *Disco Revue* n'est pas mentionné mais, pour donner un ordre d'idée, 4 classements publiés en 1962, inutilisables car isolant les artistes et productions françaises, indiquent entre 9.000 et 11.000 réponses. Enfin, si le graphique ne les indique pas pour plus de visibilité, les pourcentages présentés incluent les musiciens ou les productions « inclassables » ou relevant d'autres pays que les 3 indiqués, soit une moyenne d'environ 7% pour 1962 et 3% pour 1964, 1965 et 1966. A l'exception d'un chanteur italien et d'un groupe danois, il s'agit essentiellement de Vince Taylor dont nous avons vu qu'on peut aussi bien l'inclure à l'espace britannique que français. Selon l'un ou l'autre, les pourcentages de l'un de ces deux espaces peuvent être légèrement augmentés, ce qui par ailleurs n'a pas de grandes incidences sur les résultats.

Malheureusement, pour *Rock & Folk*, seuls deux référendums des lecteurs publiés en 1968 à deux mois d'intervalle sont utilisables puisque les autres isolent le classement des artistes et productions françaises[36]. Les résultats y sont moins spectaculaires que dans *Disco Revue*, mais non moins significatifs. Sont alors mentionnés dans le *top 10* des artistes préférés 2 Français (Eddy Mitchell et Johnny Hallyday, respectivement à la 5e et 6e place), 3 Britanniques – si l'on compte les Bee Gees qui sont difficilement classables – et 5 étatsuniens. Précisons néanmoins que s'il y a presque autant de Français que de Britanniques, ces derniers occupent les deux premières places (Beatles, Stones). De plus, si l'on ne compare plus seulement l'espace français et les espaces britanniques et étatsuniens mais l'espace français et l'espace « anglo-saxon », les artistes de ce dernier sont largement majoritaires. Les résultats du *top 40* des 45t sont similaires. 10 sont interprétés par des Français[37], 11 par des Britanniques et 19 par des Etatsuniens. Similaires car d'une part, les Britanniques occupent les 4 premières places – et toujours si on y inclut les Bee Gees placés à la 3e place – et d'autre part parce que l'addition des Britanniques et des Etatsuniens – si l'on veut rendre compte du « territoire anglo-saxon » des commentateurs – affaiblit la part des Français. C'est avec le *top 20* des 33t que ces derniers s'en sortent le mieux, non pas pour le nombre qu'ils placent qui est là encore similaire (5 albums français[38], 6 britanniques et 9 étatsuniens) mais pour leur position : Eddy Mitchell et Johnny Hallyday arrivent respectivement à la 3e et 4e place, derrière les Beatles et Hendrix.

La préférence accordée aux productions britanno-étatsuniennes par un public rock se manifeste plus fortement avec la dichotomie discursive que les lecteurs opèrent entre rock et variétés sur la frontière qui sépare l'espace français de l'espace « anglo-saxon »[39]. Des artistes français sont alors mobilisés pour illustrer les variétés et des artistes britanniques et/ou

[36] Nous verrons d'ailleurs que cette séparation des classements n'est pas anodine. Elle peut en effet témoigner d'une volonté de faire apparaître des artistes et des productions françaises qui n'apparaitraient pas si ils n'étaient isolés. Elle peut également relever d'une partition en « territoires musicaux » où la France constitue un cas qu'il faut traiter séparément. Les classements de *Rock & Folk* ont été réalisés à partir de plus de 5.000 réponses. Barsamian (Jacques), « Premiers résultats du premier référendum *Rock & Folk* 68 », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.3-4 ; Barsamian (Jacques), « Seconds résultats du référendum *R & F* 68 », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.3-4.

[37] Johnny Hallyday à la 7e, 19e, 34e et 38e place ; Eddy Mitchell à la 10e et 23e ; Jacques Dutronc à la 11e ; Dick Rivers à la 28e ; Françoise Hardy à la 30e et Eric Charden à la 35e. Précisons alors que deux d'entre eux, ne sont pas identifiés par la presse musicale, comme des rockers (Jacques Dutronc et Françoise Hardy).

[38] Eddy Mitchell à la 3e et 20e place, Johny Hallyday à la 4e et 11e, Antoine à la 15e.

[39] On pourra bien sûr toujours trouver une poignée de contre-exemples. J'en présenterai pour l'espace « anglo-saxon ». Pour l'espace français, Ronnie Bird constitue l'exception la plus exemplaire d'un artiste yéyé apprécié par un public rock exclusivement – ou presque – tourné vers les productions britanno-étatsuniennes. En effet, je n'ai trouvé aucun courrier (ni de *Salut les Copains*, ni de *Disco Revue*, ni de *Rock & Folk*) qui l'égratigne. Comme l'écrit un lecteur de *Disco Revue* en 1965, Ronnie Bird « *est le seul à émerger du "yéyétisme"* ». Même Johnny Hallyday dont nous avons vu au chapitre précédent qu'il conservait tant bien que mal une part de son identité de rocker fait moins consensus chez ce public rock. Enfin, pour lier cette exception à la problématique de ce chapitre, rappelons que Ronnie Bird est alors le musicien français qui conserve le mieux son identité anglicisée (chap.4 et 6, p. ?). « Courrier des rockers », *Disco Revue*, n°9, juin 1965, p.4.

étatsuniens pour illustrer le rock, de telle sorte que ces exemples valent pour synecdoque de leur espace de production respectif. Dans une certaine mesure, ces lecteurs repèrent des différences objectives entre des productions françaises et des productions britanno-étatsuniennes puisque que la stratégie des producteurs yéyés tend en effet, a contrario de certains producteurs des rock britannique et étatsunien, à variétiser les productions[40]. En revanche, j'ai pris le soin de souligner que la poignée d'artistes britanniques ou étatsuniens qui permet de mesurer un écart avec les yéyés ne peut en aucun cas être généralisée à l'ensemble des productions britanno-étatsuniennes destinées à un marché jeune. En effet, bon nombre de ces productions sont identifiées dans leurs pays de la même façon que le sont en France les yéyés. D'ailleurs, lorsque le public rock français oppose les termes « yéyés » et « rock », il applique le type d'opération sémantique qu'effectuent des commentateurs anglophones lorsqu'ils opposent « pop » et « rock »[41]. Quelques lecteurs – ils sont alors plus rares – évitent une généralisation et incluent aux variétés des exemples britanniques ou étatsuniens, comme en témoignent ces 3 courriers publiés en 1967 dans *Rock & Folk*[42] :

> Ça nous évitera d'avoir à supporter articles et photos sur des Hallyday, Polnareff, ou Saint-Laurent. Dans les critiques de disques, évitez les Antoine, Monty, Salvador, Vartan, mais donnez les références des enregistrements rocks les meilleurs. Dites aussi aux "pionniers" qu'ils se calment […] J'apprécie beaucoup [Jerry Lee] Lewis ou [Little] Richard, mais les Animals, Yarbirds, Pretty Things sont des gens très valables et restent fidèles à l'esprit du rock, alors que certain pionnier – qu'on a dit être le premier – a surtout piqué des tubes aux autres et se ridiculise maintenant dans la guimauve […] En bref, évitez les Français, inexistants aussi bien en rock qu'en folk, les Anglais yé-yétisants […][43].
>
> Mais la décadence totale atteint son paroxysme avec Herman's Hermits [groupe britannique[44]] que je retrouve dans les disques à côté du zéro numéro 1 français, Frank

[40] A ce sujet, voir le chapitre précédent.

[41] En effet, si nous avons vu que les commentateurs français envisagent la « pop » comme une époque historiquement délimitée du rock qui a simplement évolué stylistiquement, notamment avec une sophistication de la production – et c'est en outre la définition que j'ai arbitrairement retenu pour la thèse – un ouvrage du sociologue britannique Simon Frith montre que le terme peut être utilisé différemment dans les pays anglophones où l' « authenticité » du rock est alors opposée à l' « artificialité » de la *pop music*, qui correspond donc à ce qu'on appellerait en France « variétés ». D'ailleurs, nous avons vu qu'un des membres du groupe britannique Les Animals établissait un lien entre les « yéyés » français et des musiciens britanniques, en l'occurrence, Gene Pitney et Les Herman's Hermits. Frith (Simon), « Pop music », *in* Frith (Simon), Straw (Will) et Street (John), dir., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p.91-108.

[42] Pour d'autres exemples, voir « Le rock tourne à la guimauve », *Salut les Copains*, n°5, art.cit, (Rubrique : « Cher Daniel… » ; « Une vieille musique », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.10 + 58, (Rubrique : « Courriers des lecteurs ») ; « Pourquoi les musicoramas ? », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.17-19, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[43] Ce courrier est représentatif d'une grande part des lecteurs qui excluent du rock des musiciens étatsuniens ou britanniques lorsqu'il s'agit d'évoquer les pionniers du rock dont nous avons vu que leur évolution esthétique précède la variétisation des pionniers du rock français. De plus, on notera l'application très rare du terme « yéyé » à l'espace britannique. « Les Stones, les seuls, les vrais », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.5-7, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[44] Il est intéressant de noter que ce lecteur choisit comme exemple britannique le même groupe qu'un des membres des Animals a retenu pour illustrer ce à quoi les « yéyés » correspondraient au Royaume-Uni.

> Alamo, roi des adaptateurs et empereur des charlots. Mais que diable vient faire ce yéyéman ; et moi qui croyait que vous deviez les bannir ![45]
>
> Limitez vos critiques de disques (que font ici Nancy Sinatra, Henri Salvador, Vartan et pas mal de sous-produits américains et anglais ?)[46].

Si dans ces exemples, la territorialisation musicale est moins perceptible puisque ces lecteurs n'associent pas exclusivement les variétés à l'espace français, il reste qu'aucun exemple français n'est mentionné pour illustrer le rock. La généralisation est donc évitée d'un côté, mais persiste de l'autre.

Puisque le contenu musical des médias français qui diffusent les productions yéyés n'est pas au goût d'un public passionné de rock, ce dernier se tourne alors, lorsque cela est possible, vers la diffusion musicale britannique. Par exemple, une lectrice de *Disco Revue* (1965) délaisse la radio française au profit de la radio britannique qui lui offre quantitativement plus de rock :

> J'écoute aussi tous les soirs Radio Luxembourg en Angleterre pour les entendre [les Rolling Stones] ne serait-ce qu'une fois car je n'ai pas le courage de suivre les émissions de radio françaises pour jeunes où il n'y a à peu près qu'un bon disque de Rock pour 8 lamentables navets et où les Stones sont souvent sacrifiés[47].

Pour un autre lecteur de *Disco Revue* qui écrit cette même année, l' « *incompétence* » des jeunes français en matière de rock tient au fait « *qu'ils écoutent trop de postes français et pas assez de postes anglais*[48] ». La télévision française n'est pas épargnée. Un lecteur qui revient d'un voyage en Angleterre écrit à *Disco Revue* en 1966 pour comparer les programmes musicaux des télévisions français et britanniques : « *LA TELEVISION : jamais on en verra en France des programmes comme j'en ai vu. Pour Noël et le Jour de l'An, nous avons eu droit aux Rolling Stones, Beatles, Who, Animals, Kinks, Walker Brothers, Tom Jones et j'en passe […]*[49] » Il faut dire que la radio et télévision britanniques offrent effectivement leurs ondes et antennes à la musique rock, et ce, dès les années 50[50]. Mais pour valider l'idée que les médias audiovisuels britanniques diffusent plus de rock que les médias français, il

---

[45] « Yesterday de Haendel », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.11-15, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[46] « Les Cream, très bons », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.5-7, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[47] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.2.
[48] « Courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°10, septembre 1965, p.3.
[49] « Courrier des Rockers », *Disco Revue,* n°13, février 1966, p.2-3.
[50] Le livre de Christophe Delbrouck consacré au rock britannique rend compte à plusieurs endroits de l'ouverture précoce des médias audiovisuels. Il faut surtout citer le producteur télévisuel Jack Good (né en 1931) qui a conçu plusieurs émissions sur le rock, notamment 6.5 Special lancée en 1957 sur la BBC. A la radio, la deuxième chaîne Light Program fait la part belle au rock. Dans les années 60, les groupes de rock jouent régulièrement (en direct) à la BBC radio. Ils sont également invités dans plusieurs émissions télévisuelles (par exemple : Ready Steady Go! ou Thank Your Lucky Stars). Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1. 1956-1964 : Le temps des pionniers*, Bègles, Le Castor Astral, 2013 ; Miquel (Pierre), *Histoire de la Radio et de la Télévision,* Paris, Librairie académique Perrin, 1984, [Editions Richelieu, 1972], p.140.

faudrait disposer de données suffisantes pour tenir une comparaison statistique, ce qui n'est pas mon cas. De plus, quand bien même ces données seraient disponibles, on se heurterait à un problème méthodologique. En effet, comment mesurer la part de rock dans les médias des deux pays sans choisir arbitrairement ce qui relève du rock et ce qui n'en relève pas ? Je pourrais alors, comme je l'ai fait depuis le début de thèse, retenir comme critère sélectif non pas l'identité musicale des musiciens mais leur identification par des commentateurs – c'est-à-dire comptabiliser pour le rock les artistes qui à un instant *t* sont identifiés comme tel. Mais dans ce cas, une comparaison statistique est inutile : en effet, puisque ce public ne reconnait pas l'existence d'un rock français – à quelques exceptions près, quoiqu'encore contestées par certains –, qu'il renvoie la quasi-totalité des productions françaises aux variétés, il est évident que les médias britanniques diffusent plus de rock. Pour le dire autrement, lorsque les lecteurs soutiennent l'idée d'une diffusion du rock plus importante dans les médias britanniques, ils constatent simplement ce que nous avons déjà vu, à savoir que les médias français diffusent plus de productions françaises qu'étrangères. Enfin, au-delà d'une comparaison avec la France, les lecteurs exagèrent là encore la place que le rock occupe dans les médias audiovisuels britanniques. A l'exception des émissions de Jack Good, l'essentiel des programmations radiophoniques et télévisuelles se caractérise par un contenu stylistiquement hétérogène qui comprend une part de variétés, à l'instar de *Salut les Copains* et Age Tendre et Tête de Bois. D'ailleurs, des lecteurs qui voyagent ou vivent à l'étranger écrivent pour préciser que la différence avec les médias français n'est pas aussi grande que d'autres lecteurs le laissent entendre[51]. Par exemple, en 1966, un lecteur de *Disco Revue* qui réside en Angleterre cite le musicien étatsunien Gene Pitney pour souligner que les « *yéyés* » sévissent également dans les médias britanniques[52]. L'année précédente, un autre lecteur de *Disco Revue* considère que le Radio Luxembourg britannique « *passe[nt] aussi des navets et de la guimauve, comme en France…*[53] ». Ainsi, les lecteurs cités plus haut qui présentent le Royaume-Uni comme une « terre » d'élection du rock au regard de l'importante part qu'il y

[51] Cette précision est également adressée aux journalistes de la presse spécialisée. Un lecteur vivant aux Etats-Unis écrit par exemple en 1971 pour rappeler à *Rock & Folk* qu'aux Etats-Unis aussi, le rock n'occupe qu'une petite place à la radio et à la télévision : « *[…] mais également parce qu'il me semble que vous êtes particulièrement mal informés sur la vie aux Etats-Unis, et sur la pop music dans ce même pays ce qui, pour un journal de votre genre, est tout de même un comble […] Tout d'abord parlons de la pop music. "Pop" music signifie : Tom Jones, Englebert Humperdinck, The Archies, The Monkeys, José & The Pussy Cat et, bien sûr, Johnny Cash (une heure et demie toutes les semaines à la TV). Ajoutez à cela Led Zeppelin qui arrive tout de même à se frayer un chemin sur les ondes et vous aurez un panorama de ce que l'on entend à la radio ici (c'est-à-dire ailleurs qu'à New York, Chicago, San Francisco et Detroit).* » « Quelque part aux USA », *Rock & Folk*, n°51, avril 1971, p.29, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[52] Là encore, il est intéressant de remarquer qu'on retrouve le même musicien britannique qu'un des membres des Animals avait choisi pour illustrer ce à quoi correspondraient les « yéyés » au Royaume-Uni. Auteur non renseigné, « Elucubrations de lecteurs », *Disco Revue,* n°14, mai 1966, p.3.

[53] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.2.

occuperait dans les médias rendent moins compte d'une réalité des programmes radiophoniques et télévisuels britanniques que de l'adage consacré selon lequel l'herbe serait toujours plus verte ailleurs.

Loin de se cantonner au contenu musical, les critiques témoignent d'une jeunesse en porte à faux avec le conformisme d'une culture yéyé. Par exemple, la valorisation de fauteuils cassés (dans le récit de Daniel Fabre), la contestation de la représentativité d'une culture jeune par Salut les Copains ou encore la critique du « *sourire conventionnel* » de Sacha Distel rendent compte de l'élaboration d'une culture rock distinctive des yéyés, sur le plan des valeurs et des comportements. Pour être plus précis, l'opposition à une esthétique yéyé va de pair avec l'opposition à une éthique yéyé, de telle façon qu'on peut parler d'une esthétique de l'éthique, c'est-à-dire de la correspondance entre une esthétique et des valeurs. On voit bien par exemple que le champ lexical de la mollesse ou du sucré (« *mollesse* », « *guimauve* », « *sirupeux* », « *crèmes* ») constitue la prolongation dans l'esthétique d'un conformisme éthique[54]. Le public jeune qui ne se reconnait pas dans la culture yéyé trouve alors dans des productions britanno-étatsuniennes une éthique et une esthétique de l'éthique qui lui apparaissent plus conformes à son anti-conformisme – l'anti-conformisme n'est au final qu'un conformisme contre un autre plus commun –, ou tout du moins plus représentatives d'une culture jeune telle qu'il la conçoit, c'est-à-dire plus subversive qu'intégrée socialement. Il faut alors rappeler – toujours en prenant garde de ne pas essentialiser les rocks britannique et étatsunien qui ne forment en aucun cas des ensembles homogènes[55] – que certains musiciens se caractérisent en effet par une posture anti-conformiste relative qui est d'autant plus visible lorsqu'elle est confrontée aux yéyés, et plus particulièrement à la stratégie de Filipacchi qui consiste à rendre la culture jeune socialement acceptable[56]. Cette rencontre entre une jeunesse (et non la jeunesse) porteuse de valeurs subversives et la posture anti-conformiste de musiciens britanniques et étatsuniens est particulièrement manifeste avec et après les événements de mai 68. Alors que les yéyés sont délaissés par une jeunesse contestataire – ou tout du moins sensibilisée aux thématiques sociétales et politiques que mai 68 porte sur la scène publique –, des rockers britanniques et étatsuniens composent le fond sonore de mai 68[57]. Par exemple, pour mon enquêté Jacques Mondoloni[58], un lien de

[54] A l'inverse symétrique, nous allons voir que les termes retenus pour qualifier les productions de rock (britannique ou étatsunien) relèvent alors du champ lexical de la violence, de la dureté.

[55] J'ai déjà montré au chapitre précédent que si une posture anti-conformiste de musiciens britanniques et étatsuniens peut être repérée, la remarque ne peut en aucun cas être généralisée à l'ensemble des productions britannique et étatsunienne destinées à la jeunesse dont certaines comportent elles aussi leur lot de conformisme.

[56] A ce sujet, voir le chapitre précédent.

[57] Mais d'autres genres musicaux font également partie de cette bande-sonore. Outre le free jazz, il faut citer les chanteurs relevant de la chanson française dite « à texte » et/ou dite « engagée » (Serge Reggiani, Jean Ferrat, Léo Ferré, Colette Magny, etc.). Pour le lien posé par des journalistes entre la contestation soixante-huitarde et

compatibilité réunit l'anti-conformisme de groupes britanniques et la contestation soixante-huitarde[59] contre un ordre établi :

> Q : Quand tu dis Claude François, Sheila… je suis encore un peu gêné sur les termes […] comment t'expliques la frontière entre ce qui est rock, ce qui est yéyé ou variété ? Pourquoi Sheila n'est pas rock ?
>
> R : Non c'est pas rock, c'est de la chanson pouêt-pouêt […] Les Who, c'est bien. Ben les Who, c'est vraiment l'énergie. Quand tu les vois en concert, ça balance hein. Ouais, c'était… voilà, les Pink [Floyd], les Who, les Stones, c'est des monstres. Quand ils arrivent sur scène, ils affolent tout le monde, par leur univers et puis le matos ; ils arrivent avec les bombardiers du Vietnam eux hein. Donc nous, on était pas habitué. Quand les Who… le premier accord de guitare, t'es déjà à terre hein. Ben c'était basé là-dessus, une certaine période du rock and roll, c'est une sorte de violence...
>
> Q : Sonore ?
>
> R : Une violence sonore, oui, c'est ça ; qu'on a aimé d'ailleurs. Et puis un univers, je veux dire, ça a compté dans... j'allais dire dans l'évolution des sociétés, y avait un… ils ont apporté un regard sur les mœurs, sur la société, y a pas que la drogue hein, y a aussi…
>
> Q : Rapport homme/femme ?
>
> R : Rapport homme/femme, oui bien sûr, y a de ça.
>
> Q : Mais ça, Antoine aussi, regarde, avec sa pilule[60].
>
> R : Ouais bien sûr, mais bon, il est pas venu avec un groupe derrière qui bombarde.
>
> [Il évoque ensuite un décalage entre la politisation des jeunes en 68 et le conformisme des yéyés]
>
> Q : Et alors pourquoi les groupes comme les Stones… ils sont pas politisés les Stones. Y a une interview de Jagger à l'époque qui dit "Je ne suis pas marxiste".

---

les chanteurs relevant de la chanson française, voir Koechlin (Philippe), « La chanson dynamite », *Le Métier*, n°5, août/septembre 1968, p.12-13 ; Cristiani (François-René), « Art et contestation », *Rock & Folk*, n°20, août/septembre 1968, p.65 ; Lancelot (Michel), *Campus. Violence ou non-violence*, Paris, Albin Michel, 1971.

[58] Rappelons que Mondoloni est alors sonorisateur et a écrit un livre consacré en partie aux événements de mai 68 vécus par des professionnels de la musique.

[59] Tout au long du chapitre, je jonglerai entre deux sens du terme « contestation » (ou de l'adjectif dérivé « contestataire »), tous deux pertinents pour lire mai 68 et surtout pour rendre compte de l'importance que ce contexte politico-culturel a joué dans l'élaboration d'une culture rock en France. Le premier sens est strictement politique, il renvoie alors à la contestation d'un pouvoir en place, dans un langage proprement politique, qui peut d'ailleurs s'exprimer au sein d'organisations politiques (partis, syndicats). Jean-Claude Caron définit alors la contestation comme une « *forme protestataire politique, s'exprimant de préférence dans la rue*. » Le deuxième sens, plus vague, tend à se confondre avec la notion de « contre-culture » ; il s'agit alors de désigner un esprit et un comportement qui ne renvoient plus seulement à la fugacité d'un événement précis ni nécessairement à une expression ou action politiques – au sens commun du terme – mais à « *la remise en cause radicale de toutes les formes d'autorité et d'ordre établi* » (Caron). La particularité et la complexité de mai 68 résident justement dans l'entremêlement de ces deux sens, ou, plus exactement, le premier sens – politique, au sens commun du terme – apparait comme la manifestation ponctuelle et inédite du second sens (culturel). Ici, nous allons voir que c'est surtout ce deuxième sens de la contestation qui permet d'expliquer le branchement de l'anti-conformisme (relatif) de musiciens britanniques et étatsuniens sur le contexte français de mai 68. En revanche, nous verrons dans la seconde partie de chapitre que les producteurs d'une culture rock – il sera surtout question des journalistes d'une presse rock – entretiennent volontairement une ambiguïté entre les deux sens de la contestation, et donc une ambigüité du rôle social du rock qui tantôt a préparé le terrain d'une contestation politique en apportant un esprit contre-culturel, tantôt joue un rôle plus actif dans cette contestation politique. Caron (Jean-Claude), « Contestation, rébellion », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves), Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p.187-188.

[60] Je fais référence aux Elucubrations sorties en 1966 où Antoine propose de vendre la pilule contraceptive dans les Monoprix.

> R : Oui mais sans être marxiste…c'est une façon aussi de regarder la société, c'est-à-dire… c'est aussi l'apothéose de la liberté, la liberté individuelle, la liberté sexuelle, enfin plein de choses comme ça. Tu sais, la jeunesse avant 68, surtout les années 60, était encore corseté. C'est-à-dire l'avortement, c'était pas encore là, tout n'avait pas été voté, la loi par Madame Veil et compagnie. Je veux dire, on est dans une société assez encore branchée sur le passé, avec les mœurs, les contraintes. Non, mai 68, on le répétera jamais assez, c'est quand même un grand moment de la liberté[61].

Cet échange est intéressant à plusieurs égards. Tout d'abord, précisons qu'avec le branchement de groupes britanniques sur le contexte soixante-huitard, Mondoloni ne cherche pas à construire une image politisée de ces musiciens – et encore moins pour ma part, d'en faire des acteurs engagés, au sens militant du terme. Son propos vise plutôt à présenter l'apport des groupes britanniques qui, par leurs attitudes, par les thématiques évoquées dans les chansons – il parle alors de « *regard sur la société* » – ont favorisé l'apparition en France d'un esprit contestataire dont l'aboutissement est mai 68 – et même au-delà puisqu'il évoque la loi Veil votée en 1975. Ensuite, son propos permet de rendre compte d'une esthétique de l'éthique évoquée plus haut, mais cette fois-ci appliquée au rock. Il justifie son refus de mettre sur le même plan l'apport au mouvement de libération sexuelle des groupes britanniques et celui d'Antoine, pourtant similaire – il s'agit dans les deux cas d'une participation par les thématiques abordées dans les chansons qui vont à l'encontre des normes sociales sur le sujet – par l'absence chez ce dernier d'un « groupe qui bombarde ». L'esthétique apparait ici comme la prolongation des idées dans le son ; la forme sonore épouse le fond d'une pensée contestataire. Ainsi, la différence entre les qualificatifs employés pour les yéyés qui relèvent, comme nous l'avons vu plus haut, du champ lexical de la mollesse ou du sucré – Mondoloni parle plutôt de « *chanson pouêt-pouêt* » – et les qualificatifs retenus pour le rock qui ont trait à la violence ou à la puissance n'indique pas seulement une différence esthétique mais aussi éthique. Pour synthétiser ces différents points, on peut dire que le rock britannique est présenté à la fois comme la transposition sonore d'événements socio-politiques français – c'est-à-dire un accompagnement musical compatible à ce contexte – et facteur de ce contexte, au sens où il a favorisé un esprit contestataire.

Les exemples présentés n'ont pas vocation à être généralisés à l'ensemble des lectorats, encore moins au public jeune. Par exemple, quantité de lecteurs apprécie les musiciens qui ne sont pas ou plus associés au rock – pour mentionner les cibles récurrentes des passionnés de rock : Sheila, Claude François, Salvatore Adamo ou encore France Gall. D'autre part, des lecteurs valorisent l'hétérogénéité de SLC critiquée par d'autres[62]. Enfin, comme je l'ai déjà

[61] Entretien avec Jacques Mondoloni, 28 septembre 2016.
[62] A titre d'exemple, dans *Salut les Copains* en 1965 : « *L'émission est très bien comme ça. J'ai envie d'écouter Frank Alamo et aussi les Rolling Stones. C'est même parce que les disques sont mélangés que l'ensemble est*

souligné, il existe plusieurs hiérarchisations des espaces de production : Certains préfèrent de loin les productions britanno-étatsuniennes aux productions françaises, d'autres l'inverse, et d'autres encore n'ont pas de préférences relatives aux pays de production. Comme le résume très bien un lecteur de *Salut les Copains* en 1965: « *Bien sûr, il y a des divergences entre nous et heureusement. Moi, j'aime les Beatles et Johnny, toi, tu préfères Sheila et Claude François, un autre ne jure que par le rock noir, ou par des nouveaux venus tels Monty et France Gall*[63]. »

De plus, si les exemples cités témoignent d'un public rock uni contre les yéyés, les jeunes qui le compose ne partagent pas pour autant une même conception des catégories « rock » et « yéyés » qui peuvent alors envoyer à des contenus musicaux différents. On se souvient par exemple des pionnistes pour qui seul le rock étatsunien des années 50 reste valable. A l'inverse, des lecteurs affichent une nette préférence pour le rock britannique. Quant à l'opposition aux yéyés, si ce public rock s'entend sur le rejet de musiciens qui ne sont pas ou plus estampillés « rock » dans *Salut les Copains* (Sheila, Claude François, France Gall, Salvatore Adamo, etc.), il se divise sur la question de musiciens dont le lien au rock n'est pas totalement rompu (toujours le trio Hallyday/Mitchell/Rivers). Pour certains lecteurs, ces anciens rockers ne pratiquent plus de rock et sont alors qualifiés de « yéyés » ; pour d'autres, en dépit de quelques écarts stylistiques, ces musiciens restent associés au rock. Pour d'autres encore, ces musiciens se sont éloignés du rock mais leur contribution antérieure à l'implantation du rock en France justifie de ne pas les traiter sur le même plan que les chanteurs « yéyés ». Cette réception plurielle devient vertigineuse si l'on précise qu'un même lecteur peut traiter différemment Hallyday et Mitchell par exemple, en excluant catégoriquement l'un et en incluant l'autre. Mais cet éclatement quasi individuel de la réception ne doit pas occulter une répartition de cette réception en deux groupes et à partir de laquelle, effectivement, des jeunes se positionnent individuellement selon des configurations variables. Au-delà des préférences individuelles, deux publics se font face dans les années 60, l'un qui se revendique d'une culture yéyé française, l'autre d'une culture rock « anglo-saxonne ». Cela est particulièrement manifeste avec la stratégie de distinction d'un public, non pas seulement contre une culture yéyé – c'est-à-dire donc contre un répertoire musical et des valeurs – mais aussi contre le public qui la porte.

---

aussi agréable. Si je devais passer une demi-heure avec seulement du Buddy Holly et de l'Eddie Cochran, je serais vite fatiguée. » Ou encore, l'un de mes enquêtés (Ferdinand Richard) appréciait l'émission « *parce qu'il y avait un vrai mélange, toute sorte de musique, c'était tout…toutes les esthétiques de musique jeune entre guillemet étaient mélangées* ». Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, art.cit ; Entretien avec Ferdinand Richard, 29 mai 2015.

[63] Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, art.cit, p.110.

6.1.3 L'ascétisme du fan *versus* le « mauvais goût de l'amateur »[64]. Dispositions et stratégies de distinction

Le démarquage qu'opère un public vis-à-vis d'un autre peut être illustré par une discussion entre lecteurs organisés dans *Salut les Copains* en 1965[65]. Pour contester une lectrice de 15 ans (F15[66]) qui préfère les chanteurs français, H15 s'en prend à son argumentation qui reposait sur la compréhension des paroles : « *C'est que tu n'es pas une véritable fan de rock. En effet, à part*[67] *Johnny, Sylvie et surtout Eddy Mitchell, les Français sont incapables d'interpréter un bon rock. La langue ne convient pas au rythme.* » F17 et F14 interviennent alors pour prendre la défense de F15, en réitérant le même argument que cette dernière :

> F17 : Vous oubliez une chose, vous les anglophiles, c'est que jamais je ne me serais intéressée au rock s'il avait été chanté seulement en anglais. Et toutes mes amies sont comme moi. Celles qui ne sont pas aussi mordues que moi, quand je leur fait écouter "Salut les Copains", poussent des cris d'horreur chaque fois qu'un disque anglais passe, sauf peut-être s'il est des Beatles.
>
> F14 : Elle a raison. C'est parce que le rock a été chanté en français qu'il est devenu populaire. Sans cela il serait resté une musique pour quelques fanatiques […]

Un peu plus loin dans la discussion, H16 intervient pour proposer une conciliation : « *Et plus il y aura de gens pour aimer le rock, mieux ça vaudra, même si cela doit entraîner une baisse de qualité. Car rien ne pourra nous empêcher, nous les vrais amateurs*[68]*, de nous régaler avec les originaux […]* » Au premier niveau de lecture, cet échange témoigne bien d'une réception éclatée, quasi individuelle : H15 rejette d'un bloc – aux trois exceptions près qu'il présente – le rock chanté en français ; F15 rejette d'un bloc le rock chanté en anglais ;

---

[64] L'emploi du terme « amateur » encadré par des guillemets renvoie à la notion péjorative d'amateurisme, pour le dire trivialement, à celui qui n'y connait rien. Dès lors, il s'agit bien d'une catégorie émique qui permet de rendre compte de la disqualification d'un public par un autre. En revanche, je n'emploie pas le terme « fan » – ici comme depuis le début le thèse – uniquement pour désigner une figure socialement construite – positive ou négative d'ailleurs – mais pour rendre compte aussi de la réalité d'un degré d'investissement qui se jauge par rapport à un autre. Il ne s'agit donc pas d'établir un degré à partir duquel un individu deviendrait « fan ». Par exemple, on peut dire d'un individu *a* qui fréquente le cinéma chaque jour, lit des livres sur le sujet, rédige des notes bibliographique…et d'un individu *b* qui se rend au cinéma une fois par semaine sans s'y investir en dehors de ce laps de temps, que l'individu *a* est plus fan que l'individu *b*. Ainsi, ce titre de section joue sur deux idées. Premièrement, la figure de l' « amateur » est socialement construite – et nous le verrons, socialement déterminée – par celle du « fan » qui cherche à s'en distinguer. Deuxièmement, le fan se distingue objectivement de tous autres individus dont le degré d'investissement est moindre. Enfin, s'il est possible de comparer des degrés d'investissement, il ne s'agit pas pour moi d'opposer un public rock qui serait plus investi à un public yéyé qui le serait moins. Nous verrons au contraire que cette idée diffusée par un public rock repose sur la négation de l'investissement potentiel d'un public yéyé qui, portant sur une musique jugée illégitime, n'est précisément pas reconnu comme tel.

[65] Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, art.cit.

[66] Pour cette discussion, je nommerai les lecteurs par leur sexe (M/F) et par leur âge.

[67] Nous retiendrons pour la suite la particularité d'un discours qui présente une sorte de loi invariable, quasi-physique (le son d'une langue) mais qui intègre pourtant des exceptions à cette loi.

[68] On comprend bien qu'ici le terme « amateur » n'a strictement rien à voir avec la notion d'amateurisme. Au contraire, ce lecteur désigne plutôt un passionné qui serait « authentique ».

H16 préfère comme H15 le rock chanté en anglais mais reconnait une vertu du rock chanté en français dont l'existence ne semble pas le déranger, a contrario d'H15 ; et F17 apprécie autant l'un que l'autre. Ensuite, H15 et H16 se distinguent des trois lectrices. Le premier se présente comme un connaisseur, « *un véritable fan de rock* », en même temps qu'il fait de F15 une « amatrice » incapable de repérer l'obstacle que constitue la langue française pour les rythmes du rock[69]. Le second se présente comme un passionné « authentique » capable de savourer la supériorité du rock chanté en anglais et recourt à une frontière du type eux/nous (« *nous les vrais amateurs* »). Enfin, il est intéressant de noter que dans leur opposition à H15, F17 et F14 intègrent le principe distinctif qu'il a posé (« *Celles qui ne sont pas aussi mordues* », « *quelques fanatiques* »). Au-delà de l'opposition, elles acceptent le principe selon lequel les musiciens anglophones sont préférés par un public supérieurement passionné. Cet échange est alors doublement significatif ; il permet à la fois de rendre compte d'un public qui se pense supérieur – en connaissance, en « authenticité » de la passion – à un autre, et de l'acceptation par cet autre du principe de cette hiérarchisation.

L'ouvrage de Christian Le Bart sur *Les fans des Beatles* permet de relativiser ces concurrences esthétiques. Il y développe une approche interactionniste des cultures de goût dont les membres en élargissent ou en rétractent les limites en fonction de leur interlocuteur :

> Une même personne peut ainsi, au contact d'un amateur de musique classique, se déclarer fan de rock en général, puis, face à un fan des Stones, s'afficher Beatles, pour finalement, en présence d'un autre fan des Beatles, exhiber un positionnement McCartney pour peu que ce dernier préfère Lennon[70].

Le Bart rend ainsi compte d'un mécanisme général de la passion qui génère toujours une démarcation, de telle façon que les concurrences esthétiques sont inévitables en même temps que jamais définitives. Cela étant, si son approche est tout à fait pertinente pour penser à l'infini des distinctions au sein de mêmes cultures de goûts[71], la démarcation que le public

---

[69] Le mois suivant, un lecteur écrit pour réagir lui aussi contre l'argumentation de F15 : « *Je ne suis pas d'accord, mais pas d'accord du tout, avec Marie-José (la participante au débat sur le rock du mois précédent). Comment ? Cette fille prétend justifier sa préférence pour le "rock français" par l'importance qu'elle attache aux paroles. Mais alors, c'est qu'elle n'a rien compris ! Le rock, c'est une musique et, surtout, c'est un rythme ; ce n'est pas une mélodie destinée à mettre en valeur une poésie ; le texte n'y a aucune importance et, à la limite, le chanteur pourrait se contenter d'onomatopées comme "yeah" ou "Wha diddy"* » A l'instar d'H15, il dévalorise la préférence de F15 (*c'est qu'elle n'a rien compris*) mais notons néanmoins que son argumentation diffère de celle d'H15 puisqu'il n'évoque pas une incompatibilité de la langue française mais l'inutilité du texte. Ainsi, si un public rock se fédère dans l'opposition à un public yéyé, il n'en est pas moins divers dans ses préférences, la justification de ses préférences, etc. « Le texte n'a aucune importance », *Salut les Copains*, n°31, février 1965, p.12, (Rubrique : « Cher Daniel… »).

[70] Le Bart (Christian), *Les fans des Beatles, sociologie d'une passion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p.119.

[71] J'ai pu moi-même en observer la manifestation dans mon terrain mais aussi par une réflexivité sur ma propre passion. J'ajouterai d'ailleurs que si je parle d' « infini », c'est parce qu'on peut poursuivre le mécanisme de Le

rock opère vis-à-vis du public yéyé engage un point de non-retour à partir duquel le partage n'est plus possible, quel que soit l'interlocuteur. Car ce n'est pas seulement sur un contenu contre un autre que la démarcation s'opère – dans ce cas, en effet, il est toujours possible de lier ou de délier deux objets en fonction d'un troisième – mais aussi sur le rapport à un même contenu. Nous allons alors voir que le culte voué à la même *star*, la fréquentation d'un même concert, la lecture d'un même magazine… donnent également l'occasion à un public de se démarquer, et d'une façon aussi bien cohérente que systématique, de telle manière que la démarcation ne peut être réductible au contexte interactif.

Les pratiques de consommation différenciées portent d'abord sur l'objet du goût. Par exemple, l'intérêt du public rock semble moins porté sur la vie privée des vedettes qu'à des informations, si ce n'est musicologiques, d'ordre musical. Comme le note Florence Tamagne, « *les lecteurs de Disco-Revue se présentent volontiers comme une élite éclairée, qui se distingue des yéyés par son érudition et son souci d'authenticité*[72] ». On peut alors parler d'une consommation discophile ou discologique[73] dans la mesure où le goût porte sur des informations discographiques (quelle date ? quel studio ? quels professionnels ? etc.). Lorsqu'un lecteur de *Disco Revue* demande en 1965 un article sur les Beatles, il précise : « *[…] non sur leur vie, mais sur leurs disques*[74]. » Au cours de l'entretien qu'il m'a accordé, Jacky Berroyer témoigne lui aussi d'une consommation discographique distinguée par l'intérêt porté aux informations : « *[…] si c'est pas des mecs comme moi justement qui regardent tout sur la pochette*[75]. » Bernard Camblain propose deux types de cultes qui permettent de théoriser ces deux types de consommation. Il différencie alors le « *culte du héros* » qui est le culte de sa personne, de sa personnalité et le « *culte de l'idole*[76] » qui est le culte de son domaine de compétence. Cette typologie est bien sûr schématique[77] mais elle n'en est pas moins pertinente pour penser différents types de consommation.

Bart : le fan de McCartney peut ensuite se distinguer d'un autre fan qui préférera telle période du chanteur, tel album, telle chanson, tel passage dans la chanson, telle intonation employée, etc.

[72] Tamagne (Florence), « "C'mon everybody", Rock'n'roll et identités juveniles en France (1956-1966) », in Bantigny (Ludivine), Jablonka (Ivan), dir., *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France. 19ième-21ième siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.210.

[73] Ces notions sont empruntées à Ludovic Tournès. Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.255.

[74] « Courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°11, novembre 1965, p.4-5.

[75] Le sujet dont nous parlons n'a ici pas d'importance. Evoquant une attitude condescendante des publics britanniques et étatsuniens envers le rock français, Berroyer veut dire qu'ils peuvent pourtant en apprécier sans savoir qu'il s'agit d'une production française. Entretien avec Jacky Berroyer, 27 septembre 2016.

[76] Son terme d' « idole » prête ici à confusion puisque dans le contexte qui nous concerne, il renvoie avant tout aux yéyés dont le public voue plutôt un culte du héros qu'un culte de l'idole. Camblain (Bernard), « La consommation », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.386.

[77] D'ailleurs, pour Camblain, ces deux types de cultes se retrouvent combinés dans le rapport qu'entretient l'adolescent aux héros/idoles. D'autre part, l'intérêt pour des informations d'ordre musical ne veut pas

Outre l'objet du goût (sur quoi porte le goût ?), la question de l'investissement est également mise en avant dans le démarquage opéré par un public rock[78]. Revenant à ma demande sur sa découverte du rock entre 6 et 10 ans, Alain Wais (né en 1955) évoque d'abord ses deux sœurs ainées qu'il associe aux yéyés :

> […] elles, elles s'en foutaient des Who et des Beatles ; ce qui les intéressait, c'étaient les chansons, c'est ce que je vous ai expliqué dès le départ […] La chanson…c'était la chanson la vedette. Si c'était un succès, on disait pas tube à l'époque, je sais pas comment on disait à l'époque, tube ou hit, c'était le succès […] C'était la chanson, c'était pas… le groupe, peu importe. On aimait… mes sœurs aimaient… sauf Johnny qui était au-dessus mais elles… elles aimaient autant la nouvelle… si le tube c'était The Dock Of The Bay par exemple, d'Otis Reding, c'était… voilà pas Otis Reding, c'était The Dock Of The Bay…voilà. Donc, la même chose avec les Beatles : Michèle Ma Belle, c'était Michelle, c'était pas forcément les Beatles[79].

Si pour Wais, ses sœurs s'intéressaient moins aux chanteurs qu'aux chansons, gardons-nous d'un contre-sens avec ce qui a été dit précédemment. Il n'oppose pas un intérêt pour la vedette et un intérêt pour la musique mais un intérêt passionnel pour un type particulier de musique et un intérêt pour ce qui est à la mode (le « tube », le « hit », le « succès »). Le goût de ses sœurs pour des chansons n'est pas suffisamment intense – apparemment à l'exception d'Hallyday – pour s'intéresser plus en profondeur à leur créateur et/ou interprète. On retrouve bien ici l'idée d'une consommation qui serait superficielle, en comparaison implicite avec une autre qui serait plus « sérieuse ».

Outre l'objet et l'investissement, l'écoute musicale révèle aussi des pratiques différenciées, notamment sur la question de l'attention et de l'intention. Au cours de notre entretien, Jacky Berroyer – dont nous venons de voir qu'il porte un intérêt pour les informations sur les pochettes de disques – établit une différence entre son écoute attentive et celle plus relâchée d'un de ses amis[80] :

> D'ailleurs, ce qui se passait après, c'est que, rétrospectivement, j'ai compris comment j'étais finalement un passionné de musique au lieu d'être comme tout le monde, d'aimer

---

nécessairement dire qu'il empêche un intérêt pour des informations relatives à la vie privée des vedettes. Edgar Morin dresse par exemple un archétype du fan omnivore qui « *veut tout savoir, c'est-à-dire posséder, manipuler et digérer mentalement l'image totale de l'idole* ». Enfin, Gabriel Segré apporte une dimension temporelle à la consommation du fan en l'envisageant comme une « carrière » – au sens beckerien du terme –, c'est une trajectoire à travers laquelle l'engagement du fan évolue et dont l'érudition peut constituer un des paliers de cette trajectoire. Morin (Edgar), *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.82 ; Segré (Gabriel), *Fans de…Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Armand Colin, 2014, p.175-198.

[78] Il faut alors dire qu'une passion qui s'exerce par l'érudition peut s'avérer gourmande en temps et en argent (lecture de biographies, importations de disques, collections d'objets, places de concerts, acquisition et apprentissage d'un instrument, etc.).

[79] Entretien avec Alain Wais, 10 mars 2015.

[80] Je lui demandais alors s'il partageait des goûts musicaux avec ses parents. Après m'avoir répondu par la négative, il s'écarte de la question. Notons néanmoins qu'il en vient à évoquer l'écoute en dilettante d'un de ses amis après avoir évoqué le « *désert culturel* » de ses parents en matière de musique. Entretien avec Jacky Berroyer, 27 septembre 2016.

> ça comme on aime des tas de choses. Mais par exemple, y avait un disque des Rolling Stones et puis y avait un passage de guitare, un petit solo au milieu de la chanson que je trouvais…qui me touchait très fort. J'amenais un copain dans ma chambre, je dis : "Tiens, écoute ça". Alors il écoutait et il remuait la tête. Puis en plein milieu du morceau, même au moment où j'aurais voulu qu'il soit plus attentif, il me disait : "Au fait, tu l'as revu Hélène ? Tu sais, la gonzesse de vendredi". Et je me disais putain, il est pas troublé lui.

Dans cet exemple, l'écoute musicale du fan est vécue comme une pratique « sérieuse », ce qui m'amène à poser la question de la finalité et des modalités de l'écoute dont nous allons voir qu'elles peuvent être déterminées aussi bien par le contexte d'écoute, que par le rapport plus ou moins passionnel du fan ou encore par le contenu musical. L'analyse réflexive que propose Daniel Fabre de son adolescence est intéressante pour poser une opposition entre une musique qui se danse et une musique qui s'écoute. Habitant en ville mais passant les vacances estivales dans un village reculé de la Montagne Noire, Fabre pratiquait deux types d'écoute, l'une rurale et fonctionnelle, l'autre urbaine et auto-suffisante, relatives au type de lien social entre garçons et filles dans ces deux espaces géographiques respectifs[81]. A la campagne, la musique avait pour finalité le *flirt* entre adolescents, le temps d'une danse lors des bals. Les *slow* et les chansons abordant l'amour et le *flirt* s'y prêtaient d'autant plus facilement qu'ils favorisaient le rapprochement des corps. Pour son année scolaire passée en ville, Fabre évoque une mixité sexuée inexistante, tant au lycée que dans la vie quotidienne. Dans ce contexte, l'écoute musicale se trouvait détachée de la fonction sociale qu'elle remplissait à la campagne : « *Le rapport nécessaire entre musique, paroles, danse et manœuvres érotiques n'était plus directement établi. Le contenu des chants n'était plus connecté à la réalité de nos vies, n'avait plus de répondant immédiat dans le rapprochement de nos corps.* » Ce contexte urbain encourageait alors une écoute plus solitaire effectuée dans un cadre privé (généralement dans le foyer familial)[82], et donc une écoute plus « *intense* ». Pour autant, Fabre montre bien que les types d'écoute ne sont pas (seulement) réductibles au contexte. De la même façon que les slow encouragent la danse, une écoute plus sérieuse était « *nourrie par des groupes et des morceaux réfractaires à la danse – Apache des Shadows (1962) ne s'accordait, selon nous, à aucun pas ; on l'écoutait, seul ou entre copains, dans une concentration presque religieuse* ». John Lennon ne dit pas autrement chose lorsque, interviewé en 1967 par *Salut les Copains*, il pense qu'avec leur album Sgt. Pepper's… les

[81] Pour l'ensemble du passage qui suit, voir Fabre (Daniel), « Rock des villes et rock des champs », art.cit, p.240-244.

[82] Mais pas seulement puisqu'il mentionne également une écoute partagée entre amis, soit dans le foyer familial de l'un d'entre eux – comme dans l'exemple de Jacky Berroyer qui invite son ami dans sa chambre – soit dans un bar, devant un *scopitone* ou autour d'une partie de *flipper*. Fabre aurait par contre pu préciser que dans le cas de la partie de *flipper*, l'écoute musicale est de même nature que celle pratiquée en campagne puisque là aussi, elle ne constitue pas une finalité en soi.

Beatles vont probablement perdre « *un certain nombre de supporters, attachés à un style musical favorable à la danse […]*[83] » De là, on comprend mieux comment, au-delà du contexte spécifique de l'écoute, l'esthétique musicale peut participer d'une modification des comportements liés à l'écoute et engager un rapport plus passionnel à l'objet musical. Cette figure du fan attentif, dont l'écoute est de moins en moins fonctionnelle, se réalise alors dans un contexte de sophistication du rock. Rappelons que les orchestrations et les signatures rythmiques se complexifient, que des artistes en vogue sont employés pour les pochettes de disque qui se doivent désormais d'illustrer l' « œuvre » que constitue l'album-concept, lequel d'ailleurs se matérialise en un 33[t] où 12 à 14 chansons défilent selon un ordre bien pensé… autant d'éléments qui témoignent d'un « sérieux » que les producteurs engagent dans leur pratique et qui en appelle alors à une consommation « sérieuse », qu'il s'agisse de l'écoute ou de l'intérêt porté à la pochette et aux informations qu'elle contient.

La mise en avant d'une consommation plus érudite, plus attentive et plus passionnelle par un public rock repose également sur une anglo-saxonlogie affichée. Les voyages que certains lecteurs ont effectués outre-Manche ou outre-Atlantique constituent alors un apport qui les distingue d'un public ne pouvant apprécier les choses à leur juste valeur[84]. Cet enrichissement fonctionne alors comme un capital culturel à l'état incorporé, c'est-à-dire une connaissance acquise par un investissement personnel qui assure un profit symbolique[85]. Chez Bourdieu et Passeron, le capital culturel que représentent les voyages « *à vocation culturelle* », et plus précisément linguistique, pratiqués chez les familles aisées – je détaillerai ce point plus loin – est réinvesti par la suite pour la réussite scolaire[86] ; ici, je cherche à montrer que cette ressource est réinvestie en un capital symbolique valable dans le domaine musical. Par exemple, on peut lire ces deux courriers publiés respectivement en 1964 et 1967 dans *Salut les Copains* :

> Je reviens d'Angleterre et, hors de la mayonnaise sucrée, j'y ai découvert des groupes extraordinaires et pourtant inconnus en France[87].
>
> Je viens de passer deux ans aux Etats-Unis et crois-moi, aujourd'hui, je me sens hippie […] Et puis, aujourd'hui, ça me fait bien rire. Il y a six mois, j'ai été la première à rapporter des "posters" américains en France. A l'époque, les gens les regardaient puis

[83] Auteur non renseigné, « Du haut de leur dernier disque, quatre Beatles vous contemplent », *Salut les Copains*, n°61, août 1967, p.54-55, 98.
[84] On se souvient qu'il en est de même pour les musiciens français qui se servent de leurs voyages ou de leurs collaborations avec des Britanniques ou Etatsuniens pour présenter l' « authenticité » de leur passion et de leurs productions.
[85] Bourdieu (Pierre), « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.30, 1979, p.3-5.
[86] Bourdieu (Pierre) et Passeron (Jean-Claude), *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, Editions de Minuit, 1966.
[87] « Des groupes extraordinaires », *Salut les Copains*, n°22, mai 1964, p.35-37, (Rubrique : « Cher Daniel…»).

> me regardaient l'air apitoyé. Aujourd'hui, tous mes amis ont décoré leurs chambres avec les mêmes "posters". Quelle revanche ![88]

Des lecteurs soulignent également leur lecture de la presse musicale ou l'écoute de radios britanniques. Je l'ai déjà mentionné plus haut mais ici, il s'agit bien d'ajouter la valorisation d'une connaissance acquise. Par exemple, s'appuyant sur un livre acheté à Londres non édité en France, un lecteur de *Salut les Copains* rectifie les informations fournies par la presse française sur l'arrestation en 1967 de Mick Jagger et Keith Richards[89]. De plus, les voyages et la lecture ou l'écoute de médias britanniques ou étatsuniens servent aux lecteurs à justifier leurs préférences musicales. C'est par exemple le cas d'une lectrice de *Disco Revue* qui en 1965 justifie sa préférence pour Ronnie Bird au détriment de Johnny Hallyday par la préférence de sa correspondante britannique à qui elle envoie des disques français : « *[…] elle est restée imperméable au talent de Johnny. Elle n'a apprécié que Ronnie et Françoise [Hardy]. Moustique ne la laisse pas insensible. C'est quand même une preuve que Ronnie est valable*[90]. » Implicitement, cette préférence de la correspondante britannique est une preuve apportée par la lectrice contre le public appréciant Hallyday. Mais il arrive que la justification d'une préférence personnelle soit explicitement posée contre la préférence des autres. Respectivement publiés en 1961 et 1962 dans *Disco Revue*, ces deux lecteurs mobilisent, le premier le *Cash Box* étatsunien et ses amis britanniques et étatsuniens, le second le Radio-Luxembourg britannique, pour dévaloriser les productions françaises que certains lecteurs apprécient :

> Je suis très au courant des best-sellers qui figurent au "Cash Box" américain et je suis vraiment outré quand je vois des imitateurs comme Johnny Hallyday reprendre d'une manière affreuse des grands succès américains, tel "A New Orleans" que U.S. Bonds avaient essayé de lancer aux U.S.A. en janvier et que Johnny a "essayé" en juillet, de sortir en France […] Je ne citerai évidemment pas tous les succès que Hallyday et Cie ont repris, lesquels succès, si tous les jeunes les avaient écoutés par les chanteurs originaux américains ou anglais, se seraient certainement beaucoup amusés […] Comme je vous l'ai déjà dit, grâce à des amis anglais et américains, je suis tenu très au courant des grands succès, et assez souvent ces amis m'envoient par la poste les disques les plus populaires chez eux[91].
>
> Peut-être, te demandes-tu où je vais chercher tous ces renseignements. Ce n'est pas difficile : j'écoute tous les soirs Radio-Luxembourg anglais (208m petites ondes et 49m ondes courtes), la seule station européenne rock à plus de 50 pour cent. Je conseille vivement aux lecteurs de DR qui ne le connaissent pas encore de se brancher sur sa longueur d'ondes le soir à partir de 21 heures. Ils y feront connaissance avec des rock'n

[88] Auteur non renseigné, « Les hippies, qu'est-ce que c'est ? », *Salut les Copains*, n°65, décembre 1967, p.50, 52.
[89] « Dossier Rolling Stones », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.12, (Rubrique : « Cher Daniel…»).
[90] « Courrier des rockers », *Disco Revue*, n°9, juin 1965, p.4.
[91] « Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°4, 11 novembre 1961.

> rollers dont beaucoup sont totalement inconnus en France et feront vite la différence entre un rock bien chanté et un rock braillé par un hurleur genre Johnny Hallyday ![92]

L'apport d'une anglo-saxonlogie qui permet d'aiguiller avec justesse la consommation est d'autant plus visible lorsque les goûts d'un lecteur sont bouleversés par l'acquisition de ce capital. A l'origine amatrice des yéyés, une lectrice de *Disco Revue* écrit en 1965 pour témoigner des conséquences de son séjour de 25 jours en Angleterre :

> Maintenant, lorsque j'écoute les chanteurs français j'en ai des nausées. Je les trouve mous. D'accord, je les aime bien mais ils ne sont pas ce que je désire. Je me mets en colère contre mes amies qui adorent Adamo ou Claude François. O.K. Ils sont mignons mais ils ne peuvent pas être comparés aux Beatles ou aux Animals. Maintenant je suis un peu perdue. Je suis encore yéyé mais je suis attirée comme un aimant vers le rock ou plutôt vers les nouveaux chanteurs anglais. Car le rock, je ne le connais pas bien[93].

Envoyée par ses parents pour améliorer son anglais, cet exemple pose la question d'un capital hérité, culturel et/ou économique, qui favoriserait un habitus spécifique, c'est-à-dire une disposition à s'investir personnellement et en dehors du travail scolaire dans l'apprentissage d'une langue étrangère.

Des travaux ont déjà souligné que l'importance accordée par des parents à la maîtrise d'une ou plusieurs langue(s) étrangère(s) se retrouve essentiellement dans les familles disposant d'un capital culturel et/ou économique relativement élevé. Dans son autobiographie consacrée à cette période, Annie Ernaux souligne d'ailleurs que les enfants issus de familles aisées étaient fréquemment envoyés en Angleterre pendant la saison estivale pour pratiquer l'anglais[94]. C'est effectivement ce que plusieurs de mes entretiens ont montré[95], d'une façon d'autant plus intéressante que certains d'entre eux évoquent l'un de leurs parents quand ils abordent leur anglophilie, ce qui tend à renforcer l'idée d'un héritage culturel qui se transmet.

---

[92] « Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°7, février 1962, p.28.

[93] Nous noterons au passage qu'ancienne amatrice de chanteurs français, en reconnaissant ne pas s'y connaitre en rock, cette lectrice intègre le principe hiérarchique du public rock pour qui la préférence accordée aux productions françaises est une manifestation d'une incompétence en matière de rock (voir plus haut). « Courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°11, novembre 1965, p.4-5.

[94] Ernaux (Annie), *Les années*, Paris, Editions Gallimard, 2008, p.72.

[95] Outre les exemples qui vont être détaillés, je peux citer brièvement les voyages en Angleterre de Frank Lipsik, Georges Blumenfeld ou encore Jean-Bernard Hebey. Né en 1943 d'un père importateur d'art et d'une mère au foyer, Frank Lipsik était envoyé fréquemment pour les 3 mois d'été dans une famille d'un petit village anglais. Lipsik effectuera des études d'anglais dans le Supérieur. Né en 1945 d'un père directeur d'une entreprise de location de voitures de luxes et d'une mère propriétaire d'un magasin de couture Avenue de l'Opéra, Georges Blumenfeld est fréquemment reçu à Londres par la famille de son correspond anglais. Il entrera aux Arts et Métiers pour étudier la physique des sons et images. Enfin, né en 1945 d'un père comédien et d'une mère costumière qui travaille pour l'Olympia, Jean-Bernard Hebey est également le neveu du *manager* de Charles Trenet, par ailleurs organisateur de concerts de jazz à la salle Pleyel et co-fondateur du festival de jazz de Juan-les-Pins. A l'aube de son adolescence – il mentionne 11-12 ans –, Hebey est envoyé en Angleterre pour y passer les vacances d'été. Quittant le lycée sans l'obtention du bac, Hebey entre à alors la radio après quelques « petits boulots ». Entretien avec Frank Lipsik, avril 2015 ; Entretien avec Georges Blumenfeld, 23 mars 2016 ; Entretien avec Jean-Bernard Hebey, 14 mai 2015.

J'en présenterai deux exemples[96]. Né en 1945 d'un père directeur financier chez Simca (constructeur automobile), Dominique Lamblin poursuivra des études de commerce à l'Ecole des Cadres. Adolescent, il est fréquemment emmené à Londres par sa mère – nous n'avons malheureusement pas évoqué son travail – à partir de la fin des années 50[97] :

> Q : Vous n'avez pas évoqué les groupes français [nous parlions de sa découverte du rock]. Est-ce que c'est des trucs qui vous plaisez ?
>
> R : Non parce que j'en ai rien à branler des groupes français et des artistes français. Moi, la seule chose qui m'intéresse, c'est les Anglais ; et ce qui nous intéresse, c'est les Anglais. Le son vient des États-Unis et de l'Angleterre. Tout de façon, pourquoi écouter Be Bop A Lula chanté par Eddy Mitchell quand on peut l'entendre par Gene Vincent. Donc moi, en tant que jeune homme branché et aimant la musique anglo-saxonne, ayant l'avantage de parler très très bien anglais et puis surtout, ayant eu la chance d'avoir déjà pas mal voyagé…mon premier voyage aux États-Unis, c'est en 64. Et depuis la fin des années 50, je vais souvent à Londres avec ma mère parce que ma mère adore l'Angleterre. Et donc, je connais très bien Londres. Donc je suis beaucoup plus imprégné de la culture anglo-saxonne. Et puis c'est vrai, les versions françaises, c'est pas passionnant. Puis les musiciens français sont pas formidables.

Son propos synthétise différents points que j'ai évoqués en même temps qu'il permet de les lier. Son anglophilie et sa britannologie correspondent bien à un capital acquis au sens où elles résultent d'un investissement personnel (il « *connait très bien Londres* » ; il parle « *très très bien anglais* » ; à la différence de sa mère dont il précise qu'elle « *détestait* » la musique rock, son anglophilie porte au contraire dessus) mais qui a été favorisé par un capital hérité. De cette britannologie – élargie à une anglo-saxonlogie avec son voyage aux Etats-Unis en 1964 – aussi bien acquise qu'héritée qui le distingue en tant que « *jeune homme branché* », Lamblin se sert pour justifier sa préférence des rocks britannique et étatsunien au détriment des productions françaises. Il en est de même pour le second exemple. Né en 1945 en Algérie d'un père enseignant-chercheur à la faculté de médecine d'Alger et d'une mère mannequin (française métropolitaine), Zermati est également le neveu de Jean Pierre-Bloch, professionnel de la politique socialiste et directeur de la LICRA dans le contexte qui nous concerne[98]. Arrivé en France à la fin de la guerre d'Algérie, il étudie d'abord au lycée Sainte-Barbe (Panthéon) puis, sa famille ayant perdu leurs ressources financières, il poursuit sa scolarité à Melun où ils ont déménagé. Plus tard, il débutera une thèse à l'EHESS sous la direction d'Hubert Damisch (docteur en philosophie) qui porte sur la musique du bassin

[96] Au-delà de ces deux exemples, pour tous les entretiens que je mobiliserai au cours de l'argumentation, le lien de ces enquêtés avec le rock ne sera pas précisé dans la mesure où je les invoque en tant que public et non en tant qu'acteurs du rock. Il s'agit en effet d'évoquer leur profil avant qu'ils n'entrent professionnellement dans le rock.

[97] Lamblin dit alors de sa mère qu'elle considérait Europe n°1 et RTL comme « l*e comble de la vulgarité* ». Si je le précise, c'est parce que l'information peut indiquer un type de capital culturel qui induit un goût distingué car distinctif. Entretien avec Dominique Lamblin, 16 mars 2016.

[98] Entretien avec Marc Zermati, 24 mars 2016.

méditerranée mais il ne la soutiendra pas. Il est d'abord intéressant de noter qu'à l'instar de Lamblin avec sa mère, il rattache son anglophilie à son père :

> Q : Au début des années 60, tu n'écoutais que le rock américain ou tu t'étais déjà branché sur ce qui se faisait en Angleterre ?
>
> R : Ah non, j'écoutais de tout, les Américains, les Anglais. J'y allais tout le temps en Angleterre tu sais […] Donc si tu veux, moi l'Angleterre, j'ai quelque part…mon père a toujours aimé les Anglais et mon père était pendant la guerre dans le deuxième bureaux anglais. Tu vois, ça, je l'ai appris bien après […]
>
> Q : Mais dans quel cadre t'allais à Londres ?
>
> R : Ah, j'y allais…écoute, quand je suis arrivé en France, déjà sur le bateau, en partant d'Algérie, pour moi le but, c'était pas évidemment la France, c'était aussi le fait qu'enfin, je pouvais voyager. Je sortais d'Algérie. Bon, j'avais la chance d'avoir…comment te dire ? Cette culture très british. Parce que mon père, il m'a jamais rien dit mais pendant la guerre, il faisait partie du deuxième bureau anglais, il travaillait avec eux. Et je l'ai su bien après sa mort parce qu'un jour, je suis copain…j'ai un ami à Londres qui est le neveu de Lord Mountbatten, donc qui fait partie de la famille royale. C'est un de mes meilleurs potes. Et un jour il me dit : "Ben tiens, on va chez mon oncle et tout." Et alors je tombe sur ce vieil anglais, très classe, puis il me dit : "Comment vous vous appelez déjà ? Zermati ? Ah, mais j'ai connu un mec qui s'appelait Martial Zermati qui travaillait avec nous dans les renseignements pendant la guerre." Et mon père m'a jamais rien dit. Donc je l'ai su comme ça […] Bon, mon père, il faisait de la recherche, c'était un mec, un savant, un type qui dirigeait la fac de médecine d'Alger qui était connu même à l'étranger tu vois […] c'était un littéraire, uniquement littéraire et très universaliste tu vois. Il parlait l'anglais couramment. Moi il m'impressionnait parce que bon, il n'était même jamais allé en Angleterre mais il parlait l'anglais couramment. Après j'ai découvert pourquoi, il avait été pris par les services secrets anglais tu vois, parce qu'il parlait couramment […] Si tu veux, moi, j'ai compris ça à l'époque, c'est-à-dire que c'était indispensable d'apprendre l'anglais. Et l'espagnol aussi, mais l'espagnol, c'était facile. Mais l'anglais, dans la mesure où la France n'offrait pas un terrain intéressant pour moi, je préférais l'Angleterre quoi.

Ensuite, toujours à l'instar de Lamblin, l'anglophilie héritée d'un des deux parents devient, par l'apprentissage de la langue et les voyages effectués en Angleterre, une acquisition personnelle qui sert autant à justifier la préférence pour les productions britanno-étatsuniennes qu'à se distinguer d'un public privé de ce capital hérité et acquis. Zermati fréquente alors au début des années 60 la « Bande du Drugstore », également appelée « Les Minets des Champs », qu'il caractérise par un style « *dandy* » et par son refus catégorique[99] des productions françaises : « *Mais dans les clubs où on allait, la Bande du Drugstore, y avait pas de groupes français, on écoutait que les trucs Anglais, Américains, surtout des Anglais d'ailleurs.* » Nous évoquions alors le Golf Drouot, dans le 9e arrondissement de Paris, que sa bande et lui fréquentaient…non pour la musique mais pour les filles ! Ces infimes petites précisions (un désintérêt pour la musique du Golf, un désintérêt pour les productions françaises, un style « *dandy* », une légère préférence pour la musique britannique plutôt

[99] Il reconnait néanmoins quelques exceptions, à l'instar d'Hector Et Les Médiators.

qu'étatsunienne) indiquent pourtant, implicitement, un démarcage essentiel avec la Bande de la Trinité. Cette dernière, située dans le 9e, portant en son sein deux rockers français connus du grand public (Johnny Hallyday et Eddy Mitchell) qui ont d'ailleurs fait leurs armes au Golf, s'est plutôt fait connaître dans les médias par un style vestimentaire et un répertoire musical plus américanisé qu'anglicisé, plus « blouson noir », « à la James Dean », que « *dandy* ». Mais, par « ma faute », Zermati double sa distinction esthétique implicite d'une distinction sociale explicite. Voulant réinscrire dans le contexte des « bandes » son propos sur celle du Drugstore, je mets sur le tapis celle de La Trinité : « *Non, ça n'a rien à voir. La Bande du Drugstore, c'est une bande qui est très très spéciale, c'est une bande de gamins qui viennent du 8ième et 16ième. Donc, y a rien à voir avec le prolétariat !* » De fait, rappelons qu'Hallyday et Mitchell sont effectivement issus d'un milieu social plus modeste que celui de Zermati. Cet exemple illustre alors l'opposition que la presse généraliste dressait entre les « blousons dorés » issus de la bourgeoisie et les « blousons noirs » des classes populaires[100]. Par exemple, lorsque dans un article consacré Au Golf Drouot publié en 1963 dans *Le Monde*, Jean-Pierre Quélin constate que le « *costume anglais* » remplace le « *blousons noir* », il rend compte alors du passage d'une « *imagerie populaire* » à un « *genre distingué* », fait de « *détails chics*[101] ». Autre exemple avec un article de *France-Soir* publié en 1964 qui évoque des tensions entre jeunes à l'entrée d'un *club* privé payant situé à République où se retrouvent des enfants de familles rapatriées d'Algérie. L'article précise alors que les videurs refoulent les « *sans cravate* » des « *banlieues grises*[102] ». Cela dit, si ces articles de la presse généraliste participent à construire médiatiquement deux figures archétypales des bandes de jeunes, il reste que cette opposition renvoie au moins en partie à la réalité empirique de bandes de jeunes plus ou moins homogènes socialement, comme en témoigne l'exemple de Zermati. D'ailleurs, dans son étude sur les bandes, Philippe Robert montre que cette homogénéité sociale tient essentiellement à la proximité géographique ou à l'espace de socialisation (lycée, école) à partir desquels les bandes se constituent et qui sont déjà des espaces socialement homogènes[103].

---

[100] Outre les exemples qui vont être détaillés, le lecteur peut se rapporter à l'article de Florence Tamagne qui en présente plusieurs. Tamagne (Florence), « Le "blouson noir", codes vestimentaires, subcultures rock et sociabilités adolescentes dans la France des années 1950 et 1960 », in Parésys (Isabelle), dir., *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-Age à nos jours*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.99-114.

[101] Il précise néanmoins que le style anglais peut-être porté aussi bien par le jeune employé de bureau que « *le fils de bonne famille* », ce qui corrobore le discours de Zermati dont la Bande pouvait intégrer des jeunes moins aisés s'ils avaient « *de bonnes gueules* ». Quélin (Jean-Pierre), « Une visite au Golf Drouot », *Le Monde*, 18 juillet 1963.

[102] Auteur non renseigné, « L'équipée sauvage de la République », *France-Soir*, 29 décembre 1964.

[103] Robert (Philippe), « Les bandes », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes*, *op.cit*, p.230, 236-237.

A l'inverse symétrique de Lamblin et Zermati, deux de mes enquêtés issus d'un milieu plus modeste montrent qu'un rapport difficile à la langue anglaise peut être vécu comme un frein à une expertise sur le rock. Né en 1950 de parents ouvriers, Dominique Grimaud entre dans la vie active à 16 ans après une scolarité effectuée dans un collège technique ; il travaillera par la suite dans un centre de tri postal[104]. Je lui demande alors son avis sur les Kinks, groupe britannique qui évoque dans ses chansons les quartiers populaires de Londres :

> R : Oui oui, j'ai entendu parler mais là faut…faut bien posséder la langue anglaise, ce qui n'était pas mon cas [rires] je suis un vrai prolo moi, j'ai pas fait le collège et tout ça moi, j'ai pas fait…au boulot à 16 ans [rires].
>
> Q : Mais le collège, c'est avant 16 ans ?
>
> R : J'ai fait un collège technique, pas de langue, pas d'anglais. Collège technique, tu fais de l'atelier […] où là, tu apprenais à être prolétaire.

D'une manière beaucoup moins tranchée car « *[il] peux lire l'anglais mais [il] le parle assez mal* » [105], Jacky Berroyer évoque néanmoins une maîtrise de la langue trop relative pour pouvoir percer la beauté ou le ridicule des mots. Né en 1946 d'un père maçon et d'une mère au foyer, Berroyer s'est dirigé après l'obtention du certificat vers un lycée professionnel. Avant de tenir des rubriques musicales dans la presse satirique post-soixante-huitarde (*Hara Kiri*, *Charlie Hebdo*), Berroyer travaillait comme dessinateur industriel. Il évoque la question de la langue alors que nous parlions des paroles de groupes français de rock :

> Moi, souvent, je me pose la question avec l'anglais. Je peux lire l'anglais mais je le parle assez mal. Mais je peux lire et quand j'entends les chanteurs, je me dis, je me demande parfois, je me dis : si en fait j'étais vraiment bilingue ou si j'étais Anglais, est-ce qu'il y aurait…je suis charmé, là, par l'ensemble, parce qu' y a pas un mot que j'entends dans sa résonnance ridicule ou pas ; tandis qu'un Français qui place mal un mot, j'en vois la laideur […] Donc mon problème à moi qui ne suis pas bilingue, c'est que j'arrive pas à être critique avec un texte anglais. Je peux y arriver un tout petit peu hein, quand je traduis parfois, je peux voir…c'est-à-dire je peux voir quand c'est très mauvais mais je peux croire que je peux ne pas me rendre compte quand c'est mauvais.

L'origine sociale et le capital scolaire semblent ainsi déterminer la pratique de la langue anglaise mais la combinaison de ces deux facteurs n'est pas nécessaire. Deux de mes enquêtés qui parlent couramment l'anglais n'ont par exemple pas passé le bac mais sont issus d'une famille relativement aisée. Le premier, Alain Lahana, est né en 1957 en Tunisie d'un père médecin et d'une mère docteur en langue russe, d'abord mère au foyer puis, ayant repris ses études, psychanalyste[106]. Le second, Michel Poulain, est né en 1944 d'un père ingénieur, n°2

[104] Entretien avec Dominique Grimaud, 4 mai 2015.
[105] Ce qui montre que, nous allons le voir, ni l'origine sociale ni le capital scolaire sont dans l'absolu déterminants.
[106] Entretien avec Alain Lahana, 8 janvier 2016

d'une entreprise de contrôle automobile et aéronautique et d'une mère au foyer[107]. A l'inverse, dans un contexte d'allongement de la durée des études, des enquêtés provenant d'un milieu social intermédiaire poursuivent des études supérieures. Ils témoignent alors d'une bonne maîtrise de l'anglais qu'ils imputent à leur scolarité. C'est par exemple le cas de Christian Herrgott qui « *parlai[t] couramment anglais*[108] ». Né en 1944 d'un père chef de gare et d'une mère directrice d'école, il obtient une bourse pour intégrer les cours préparatoire aux Grandes Ecoles. Après une année effectuée à Dijon et une seconde au lycée Janson-de-Sailly, il entre à l'ESSEC (Ecole Supérieure des Sciences Economiques et Commerciales). Il y effectuera une thèse sur la musique. L'exemple d'Herrgott permet également de rappeler que l'école, avec le système des correspondances ou par les voyages scolaires, peut être à l'origine d'une acculturation à la langue anglaise et plus généralement à la culture britannique, remplissant ainsi le rôle joué par des parents dans des familles plus aisées.

La situation géographique peut également intervenir dans l'acquisition personnelle d'une britannologie. Né en 1950 au Maroc, Ferdinand Richard effectuera des études de littérature à Grenoble – nous n'avons malheureusement pas évoqué le travail de ses parents[109]. Résidant à Saint-Malo jusqu'au lycée, il y fréquente des enfants de familles anglaises qui y passent leurs vacances. En sens inverse, l'école organise des voyages de fin d'année dans les îles Anglo-Normandes anglophones. De plus, Richard capte de Saint-Malo les radios britanniques par lesquelles il découvre le rock. Enfin, il faut pouvoir rendre compte des effets sociaux de la passion, négligés dans une sociologie qui ne s'intéresse qu'aux effets de la stratification sociale – ce qui ne veut pas dire que les deux explications s'opposent nécessairement[110]. En effet, l'anglophilie et l'américanophilie peuvent susciter l'acquisition d'une anglo-saxonlogie. Je citais l'exemple d'Alain Lahana. Si son origine sociale relativement élevée – mais rappelons aussi que son capital scolaire est relativement bas – n'est probablement pas étrangère à son inclinaison pour l'apprentissage d'une langue étrangère, c'est bien la volonté de comprendre les paroles des chansons britanno-étatsuniennes qui a (au moins) servi de déclencheur à un investissement personnel. Il en est de même pour Jean-William Thoury qui « *aime bien savoir ce qui se raconte dans une chanson*[111] ». Né en 1948 d'un père employé à la poste et d'une mère à l'aéroport de Paris, Thoury quitte le lycée sans l'obtention du bac. Outre l'apprentissage de la langue, les voyages

[107] Entretien avec Michel Poulain, 1 avril 2015.
[108] Entretien avec Christian Herrgott, 15 mars 2016.
[109] Entretien avec Ferdinand Richard, 29 mai 2015.
[110] Il s'agit moins de repérer un facteur qui serait « authentiquement » plus déterminants que les autres – je ne cherche pas à opposer les effets de la passion aux effets de la stratification sociale –, que de prendre en compte les mobiles que les acteurs imputent à leurs actes mais si ces derniers sont en parti déterminés socialement.
[111] Entretien avec Jean-William Thoury, 13 mai 2014.

à l'étranger, lorsqu'ils ne sont ni impulsés par les parents ni par l'école, peuvent découler là encore d'une passion qui en appelle de façon croissante à un investissement personnel en temps et en argent. Né en 1954 d'un père instituteur et d'une mère secrétaire médicale, Philippe Manœuvre effectue des études de communication à l'EFAP (Ecole Française des Attachés de Presse)[112]. A 17-18 ans, il s'offre un voyage à New-York où il passe les trois mois d'été. Lorsqu'il revient, il « *parlai[t] mais alors couramment, "vouf" !* » Trois ans plus tard, avec l'argent gagné dans le cadre d'un stage chez RTL, il se rachète un billet pour passer la saison estivale à New-York. Ainsi, d'autres facteurs – que l'origine sociale et/ou le capital scolaire – peuvent favoriser l'acquisition d'une anglo-saxonlogie. Il reste que la maîtrise de l'anglais et/ou les voyages servent de marqueurs distinctifs qui engendrent une compétition symbolique[113]. Or, les jeux de démarcation qu'un public jeune opère envers un autre sur la base d'une anglo-saxonlogie distinctive et distinguée, s'apparentent à une « distinction » bourdieusienne, c'est-à-dire lorsqu'une démarcation esthétique épouse une démarcation sociale –l'exemple de Zermati étant à ce sujet exemplaire. D'ailleurs, pour Anne-Marie Sohn, si la maîtrise de la langue anglaise permet à des jeunes de se différencier des adultes, elle permet aussi à certains jeunes de se différencier de jeunes issus des classes populaires[114]. Autrement dit, le capital symbolique d'un public jeune qui se distingue par sa capacité à comprendre les paroles de chansons anglophones, à pouvoir lire une presse et entendre une radio anglophones, à traverser la Manche –ou dans des cas plus rares l'Atlantique – ou enfin, palier suprême d'une anglo-saxonlogie distinctive, à fréquenter des Britanniques ou Etatsuniens, tient pour une part à une distribution socialement inégale des accès aux moyens d'acquérir cette anglo-saxonlogie qu'il faut comprendre – toutes proportions gardées – comme la transformation d'un capital hérité – économique et/ou culturel – en un capital symbolique dans le domaine musical. Pour ne pas se priver d'autres approches, une nuance peut néanmoins être apportée : la passion musicale peut apporter une motivation nécessaire à l'acquisition de ce capital symbolique pour un individu dont l'origine sociale et/ou le capital scolaire lui en fermerait à priori l'accès.

Des travaux ont interprété l'opposition entre un public yéyé et un public rock comme la manifestation de goûts de classe. Par exemple, pour Bernard Camblain, attaché à l'Institut de la consommation dans les années 60, les jeunes ouvriers plébiscitent la musique d'accordéon et des rockers comme les Rolling Stones, alors que les jeunes des quartiers dorés

[112] Entretien avec Philippe Manœuvre, 10 avril 2014.
[113] J'avais déjà mentionné précédemment la chanson de Stella qui évoque l'achat de disques anglophones par des jeunes qui « *n'y comprennent rien* » mais cherchent à « *épater les copains* ».
[114] Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois*, *op.cit*, p.89.

préfèrent les chanteurs yéyés comme Adamo ou Claude François[115]. De même, « *la lutte des rockers contre les yéyés est un dérivatif au conflit entre les ouvriers et les bourgeois*[116] ». Cette lecture d'une lutte esthétique par le prisme de la lutte des classes implique à mon sens trois biais qui la fragilisent. Premièrement, à la charnière des années 50 et 60, le rock est largement associé dans la presse généraliste à la figure du « blouson noir » qui incarne alors la jeunesse populaire[117]. Ainsi, ce goût socialement marqué pour le rock a été médiatiquement plus visible, du moins durant les premières années. Ensuite, comme le souligne Florence Tamagne, parmi les « blousons noirs » d'origine populaire, « *tous n'écoutent pas du rock et ceux qui le font ne font pas forcément de différences entre rockers et yéyés*[118] ». Enfin, le conformisme des yéyés a pu inciter des commentateurs à y voir un peu trop hâtivement le signe d'une préférence bourgeoise – voire petite-bourgeoise – pour l'ordre établit plutôt que pour la subversion de l'ordre, associant ainsi, un peu trop hâtivement, l'opposition conformisme/subversion à des éthiques de classes[119]. Pour ces trois raisons, l'idée d'un goût populaire pour le rock opposé à un goût bourgeois pour les yéyés ne me semble pas convaincante et surtout non démontrée.

En revanche, en abordant d'une toute autre manière la question d'une réception socialement déterminée, une thèse pratiquement inverse peut être proposée. En effet, mon terrain indique plutôt que le rejet des yéyés – et plus généralement des productions françaises –, surtout dans sa manifestation la plus radicale, tend à se retrouver plus fréquemment chez un public issu d'un milieu social relativement élevé et/ou disposant d'un capital scolaire relativement important[120]. De plus, si l'on quitte la focale sur les styles musicaux (rock/yéyés) pour se concentrer sur les pratiques de consommation, les démarcations que ce public rock opère sur la base d'une consommation présentée comme supérieure (consommation érudite, écoute « sérieuse », dégoût pour le mélange des genres, etc.) et qui nécessite l'acquisition d'une anglo-saxonlogie cultivée évoquent plutôt des stratégies de distinction par lesquelles

[115] Cité in Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois*, *op.cit*, p.90-91.
[116] *Ibid*.
[117] A ce sujet, voir le chapitre 2.
[118] Tamagne (Florence), « Le "blouson noir", codes vestimentaires, subcultures rock et sociabilités adolescentes dans la France des années 1950 et 1960 », *op.cit*.
[119] Il est par exemple significatif que dans son *Manuel de la pensée yé-yé* publié en 1966, Francis Girod oppose aux thématiques de la drogue et du sexe présentes dans les chansons des Rolling Stones « *l'esprit petit-bourgeois* » des chansons de Claude François. Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, Paris, Julliard, 1966, p.9.
[120] J'avais pourtant mentionné au chapitre 2 que la réception du rock dans les années 50 ne semble pas avoir été déterminée par les critiques classiques de la sociologie – à l'exception de la génération – et notamment par la classe sociale. Loin d'entrer en contradiction, ces deux propos renvoient à des problématiques différentes. Au chapitre 2, il s'agissait d'interroger le branchement de jeunes sur le rock étatsunien, sans prendre en compte les préférences esthétiques de tel ou tel public, à une époque par ailleurs où la définition du rock n'était pas encore véritablement l'enjeu de luttes. Ici, la question n'est plus de savoir qui écoute du rock mais qui écoute tel style de rock et exclue ainsi d'autres styles d'une définition légitime du rock.

un groupe social se distingue par sa consommation distinguée d'un autre groupe social qui lui serait inférieur. Par ailleurs, la théorie de la distinction permet d'affiner un peu plus l'hypothèse d'une réception socialement déterminée dans la mesure où les concurrences esthétiques n'engagent pas toujours une opposition schématique entre la bourgeoisie et les classes populaires mais concernent également des zones sociales frontalières : *« […] les choix esthétiques explicites se constituent en effet souvent par opposition aux choix des groupes les plus proches dans l'espace social, avec qui la concurrence est la plus directe et la plus immédiate*[121]. » Il en est de même avec la lecture par les *cultural studies* de l'affrontements entre Rockers et Mods au Royaume-Uni qui ne renvoie pas à une opposition interclasse (par exemple, bourgeoisie *versus* classes populaires) mais à une opposition au sein de la classe ouvrière, entre ouvriers non qualifiés et ouvriers qualifiés, ces derniers se rapprochant d'ailleurs dans leurs choix esthétiques des employés de bureau plutôt que de leurs homologues non qualifiés. Ainsi, plutôt que tabler sur une jeunesse bourgeoise qui préférerait les yéyés, ou sur une jeunesse bourgeoise préférant les rock britanniques et étatsuniennes (ce que montre une part de mes entretiens), il est plus intéressant de situer l'affrontement entre un public rock et un public yéyé au sein d'une « *constellation centrale*[122] » qui réunirait bon an mal an une classe moyenne inférieure et une petite bourgeoisie, à laquelle se grefferait des jeunes issus de familles populaires et plus aisées. De plus, comme l'ont montré certains de mes entretiens, notamment sur la question de l'apprentissage de l'anglais, le capital économique des parents semble moins déterminant que le capital scolaire de l'enfant. En effet, dans un contexte de rallongement de la durée des études, des jeunes accèdent à une disposition cultivée dont ils étaient à priori privés de par leur origine sociale. Il est à ce sujet intéressant de confronter ce profil du fan de rock tel que je viens de le décrire – c'est-à-dire enclin à une consommation légitime – à celui des consommateurs de la BD dressé par Boltanski pour un même contexte historique (les années 60) et qui sont alors issus des classes populaires et moyennes inférieures :

> Dotés par le passage dans l'enseignement secondaire d'une ébauche de disposition cultivée sans posséder pour autant le capital de compétences et surtout l'assurance qui leur seraient nécessaires pour investir dans les domaines culturellement légitimes, ces nouveaux lecteurs transposent dans le rapport qu'ils entretiennent avec la BD les dispositions acquises au contact des biens culturels que transmet l'école : intérêt pour l'auteur de l'œuvre et pour sa biographie autant que pour l'œuvre elle-même; propension au commentaire, à la paraphrase (formes scolaires du discours de célébration) et à la comparaison; surtout, disposition accumulatrice […] Collectionner les bandes, les échanger, créer des clubs de collectionneurs, rechercher des bandes anciennes disparues de la circulation, reconstituer des séries complètes, établir des bibliographies, comparer

[121] Bourdieu (Pierre), *La distinction*, *op.cit*, p.64.
[122] Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, 1965-1984*, Paris, Editions Gallimard, 1988, p.25-27.

> les éditions, les personnages puis, les auteurs, les styles, c'est se livrer sur un terrain à peu près libre de toute autorité culturelle à la même activité, stricto sensu, que l'historien de l'art ou de la littérature dans le domaine réservé de la culture légitime[123].

Si cette lecture est intéressante pour penser la consommation légitime d'un public rock issu d'un milieu social relativement modeste mais qui accède à l'enseignement secondaire, voire supérieur, elle ne permet pas de rendre compte de celle d'un public rock issu de familles plus aisées. En effet, chez Boltanski, selon un principe d'homologie structurale toute bourdieusienne, la place qu'occupe la BD dans l'ordre des hiérarchies culturelles est structurellement homologue à l'origine sociale des consommateurs. Si l'on admet alors que le rock occupe une place homologue, *quid* des jeunes issus de familles plus aisées qui pourraient prétendre avec toute l'assurance nécessaire à investir leur capital hérité et acquis dans un objet plus légitime ? La lecture de Boltanski ne permet pas non plus de rendre compte d'une consommation légitime du rock par des jeunes disposants d'un capital scolaire relativement faible (voir les entretiens cités plus haut). L'exemple de Jacky Berroyer est à ce titre significatif : né d'un père maçon et d'une mère au foyer, s'orientant vers un lycée professionnel qui l'amènera à travailler comme dessinateur industriel, il n'en développe pas moins une écoute attentive et une consommation érudite qui chez Boltanski constitueraient une manifestation d'une « *ébauche de disposition cultivée* » apportée par le capital scolaire. Bien entendu, seule une étude statistique pourrait mesurer la représentativité de ces deux cas qui posent problème et permettrait donc de savoir jusqu'à quel point la lecture de Boltanski est applicable au public rock. Cela dit, si l'idée d'une réception socialement déterminée est à nuancer, mes entretiens et archives témoignent de stratégies de distinction qui tiennent au moins pour une part au profil sociologique des publics. L'idée n'est alors pas tant d'opposer une jeunesse bourgeoise yéyé à une jeunesse rock d'origine populaire mais au contraire et, selon une logique moins binaire, une jeunesse rock légèrement plus élevée socialement, par l'origine sociale et/ou le capital scolaire, qu'une jeunesse yéyé.

Se pose également la question d'une réception sexuée qui opposerait un public rock masculin et d'un public yéyé féminin. Lorsque qu'une lectrice écrit à *Disco Revue* en 1964 pour souligner un courrier des lecteurs essentiellement masculin, la rédaction répond alors qu'ils ne reçoivent que très peu de courriers de lectrices[124]. Parmi les lecteurs qui ont répondu à un *référendum* musical organisé par *Rock & Folk* en 1968, seul 25% sont des femmes[125]. Il faut néanmoins rester prudent avec ce type d'information dans la mesure où rien n'empêche

[123] Boltanski (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.1, janvier 1975, p.40-41.
[124] « Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°4, 8 décembre 1964, p.4
[125] Barsamian (Jacques), « Premiers résultats du premier référendum Rock & Folk 68 », art.cit.

de penser que l'envoi de courriers est alors jugé comme une pratique masculine qui consiste à afficher publiquement son goût et donc, que la composition sexuée des courriers des lecteurs ne soit pas représentative de la part des lectorats féminins des deux magazines respectifs. En effet, nous avions vu avec l'étude de Dominique Pasquier sur les *Cultures Lycéennes* qu'une consommation féminine pouvait être moins visible car se pratiquant dans un cadre privé, expliquant par exemple un public essentiellement masculin dans les concerts. Cela dit, l'article de Daniel Fabre cité plus haut précise pourtant que si les filles sont peu nombreuses aux concerts de rock, elles se déplacent volontiers pour les concerts de Sylvie Vartan et Françoise Hardy[126]. Il ajoute que les filles écoutaient avec assiduité Salut les Copains et, contrairement aux garçons, se dépêchaient de rentrer chez elles après les cours pour ne pas louper l'émission qui commençait à 17h – mais aussi parce que leurs temps libres étaient plus encadrés par leurs parents. Un public féminin s'orienterait donc plus facilement vers les yéyés, ce que mes courriers des lecteurs semblent aussi indiquer. C'est par exemple le cas d'un lecteur de *Disco Revue* (1965) qui fait néanmoins état d'une évolution: « *Je vois qu'il y a de plus en plus de filles qui se rangent du côté des rockers, ce qui prouve qu'elles ne sont pas toutes abruties par ces petits yéyés "pas intéressants" que constituent les Claude François, Adamo et toute la clique*[127]. » Il en est de même pour une lectrice de *Rock & Folk* (1967) qui, préférant les productions britanno-étatsuniennes, se présente comme une exception (« *bien que je sois une fille*[128] »). Encore une fois, ces exemples ne suffisent pas à valider avec assurance ce qui relève d'une proportion statistique. En revanche, ils indiquent clairement une représentation sexualisante de l'opposition rock/yéyés.

La question d'une réception sexuée doit également se poser pour les pratiques par lesquelles un public rock se distingue d'un public yéyé (érudition, écoute attentive, investissement, etc.). Pour Sophie Maisonneuve, l'appropriation du disque sur le mode de l'érudition et de la discophilie s'est révélée en tant que pratique spécifiquement masculine[129]. Cela étant, il est important de savoir si l'érudition affichée et pratiquée par un public masculin, ne cache pas une érudition féminine puisqu'encore une fois, leur consommation tend à être pratiquée dans un cadre privé. A ce sujet, l'article de Fabre apporte encore un regard éclairant[130]. Les filles qu'il côtoie à la fin des années 50 tiennent un cahier de chansons et récitent aux garçons les paroles apprises par cœur quand ces derniers sont « *à peine capables de suivre un ou deux couplets et de reprendre le refrain* », parce qu'ils trouvent

[126] Fabre (Daniel), « Rock des villes et rock des champs », art.cit, p.243, 246-247.
[127] « Courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°12, décembre 1965, p.4-5.
[128] « Les adaptations », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.16, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[129] Maisonneuve (Sophie), *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines, 2009.
[130] Fabre (Daniel), « Rock des villes et rock des champs », art.cit, p.233, 235.

« *peu viril d'entretenir et d'exhiber une mémoire plus complète* ». Avec l'arrivée du rock dans sa région, Fabre ajoute que ce « *savoir* » des filles perd de sa valeur dans la mesure où « *le rythme rock en ses débuts était décidément viril et les paroles chantées réduites à si peu de chose […]* ». Concernant l'idée d'un désintérêt masculin pour les paroles, son étude, trop synchronique – elle porte alors sur la fin des années 50 et l'extrême début des années 60 –, ne prend pas en compte l'apport de Dylan qui a bouleversé les conventions liées à l'écriture de paroles. Comme Fabre le dit lui-même, s'ils se désintéressent des paroles, ce n'est pas par un manque d'investissement mais parce que les paroles du rock en ses débuts ne s'y prêtent pas. En revanche, l'information qu'il livre est tout à fait intéressante pour comprendre qu'un public féminin engage également du « sérieux » dans sa consommation – il soulignait par ailleurs leur écoute plus assidue de SLC (voir plus haut). On peut alors en conclure, aussi bien pour la question de pratiques sexuellement déterminées que plus largement pour l'opposition entre rock et yéyé, que la démarcation qu'un public (masculin/rock) opère sur le principe de pratiques plus légitimes repose sur la négation de l'investissement d'un autre public (féminin/yéyé) qui n'a précisément pas de valeur car portant sur un objet musical jugé illégitime.

Si l'idée d'une réception socialement déterminée est à nuancer, cette partie de chapitre a quand même permis de révéler une opposition structurelle entre deux publics. La culture du public rock se caractérise avant tout par sa relation antinomique à une culture et un public yéyés. Cette concurrence ne se réalise pas seulement sur le terrain esthétique mais engage aussi une série d'oppositions toutes – plus ou moins – liées entre elles et dont l'ensemble forme une architecture du type structure dualiste. En effet, le goût pour le rock semble aller de pair avec une consommation érudite et une écoute attentive, apparait comme un goût plutôt masculin que féminin, qui s'oriente plutôt vers les productions britanno-étatsuniennes que françaises et qui nécessite un certain investissement. A l'exact inverse, le goût pour les yéyés – du moins tel que le présente le public rock[131], ce que le public yéyé ne semble pas contester –, à priori plus féminin que masculin, qui s'oriente plutôt vers les productions françaises qu'étrangères, semble aller de pair avec un investissement moindre et une écoute plus lâche.

[131] J'ai entretenu une ambiguïté tout au long de la partie, ne pouvant ici se résoudre. La figure du fan investi tel que mes sources l'ont révélée ne relève pas seulement de la représentation qu'ont les acteurs de leurs consommations. Il y a bien un investissement mesurable du fan qui prend de son temps, voire de son argent, pour pratiquer sa passion. En revanche, l'idée que cet investissement relativement important se retrouve plus fréquemment chez le public rock que chez le public yéyé reste à démontrer. L'investissement d'un public rock est peut-être plus visible, plus socialement reconnue en tant que tel, notamment en raison d'une érudition qui s'inspire de la culture savante, mais rien n'indique le public yéyé soit moins investi. Les démarcations qu'un public rock opère vis-à-vis d'un public yéyé sur le terrain de l'investissement, de l'érudition, de la compétence, etc. semble plus relever de la négation de l'investissement, de l'érudition…du public yéyé.

La cohérence de cette réception binaire –schématique mais non moins significative – peut s'appréhender par le concept d'habitus, défini comme une « *structure structurante, qui organise les pratiques et la perception des pratiques*[132] ». Mais, pour finir, l'habitus renvoie également à une « *structure structurée* », c'est-à-dire que « *le principe de division en classes logiques qui organise la perception du monde social est lui-même le produit de l'incorporation de la division en classes sociales* ». Or, si l'idée d'une réception socialement déterminée est à nuancer, des stratégies de distinction, au sens que Bourdieu a donné à l'expression, ont pu quand même être repérées. En effet, le public rock, doté d'une disposition cultivée – acquise et/ou héritée –, se distingue par son goût et ses pratiques d'un public yéyé qu'il cherche à dominer symboliquement alors que le poids de ce dernier au sein du marché musical destiné à la jeunesse est économiquement plus important.

Si l'on confronte l'analyse de la production étudiée au chapitre précédent à celle de la réception, on peut observer un non-ajustement entre une offre et une demande. D'un côté, des producteurs d'une (certaine) culture jeune proposent une offre musicale esthétiquement diverse et promeuvent des valeurs relativement conformistes. De l'autre, une partie du public jeune est en demande d'une offre musicale plus monolithique et valorise des valeurs relativement anti-conformistes. Mais, paradoxalement, on peut également repérer une convergence des effets respectifs de cette offre et de cette demande pourtant disjointes. Alors que les stratégies des premiers consistent à éloigner les productions françaises d'une esthétique rock tout en important les productions des rocks britannique et étatsunien, les seconds élaborent une culture rock dont le contenu musical et éthique est quasi-exclusivement britanno-étatsunien. Le « grand partage » entre les yéyés français et le rock « anglo-saxon » tient moins d'une lutte au sein de la réception dont l'enjeu serait le monopole d'un discours légitime sur le rock que des effets dans la réception des stratégies des producteurs yéyés qui amènent les passionnés de rock à se détourner plus systématiquement des productions françaises.

Le « grand partage », qu'on retrouve donc aussi bien du côté de la production yéyé que de sa réception, est également opéré par des producteurs d'une culture rock médiatique qui, à l'instar du public rock, conçoivent le rock à partir d'une opposition aux variétés, ce qui les conduit à se tourner essentiellement – au mieux majoritairement, au pire quasi-exclusivement – vers les productions britanno-étatsuniennes.

[132] Bourdieu (Pierre), *La distinction*, *op.cit*, p.191.

La production médiatique d'une culture rock médiatique. Constitution d'un champ du rock sur la base d'homologies structurales internationales

Les yéyés ne constituent pas la seule offre culturelle destinée au marché jeune. En effet, dès le début de la décennie, des médias spécialisés en rock – il s'agira d'abord et essentiellement d'une presse rock – produisent une culture concurrente aux yéyés, répondant ainsi à la demande spécifique du public rock. Pour conceptualiser un peu plus finement la production médiatique de cette culture rock, je mobiliserai la théorie des champs bourdieusiens. Plus spécifiquement, je me concentrerai plus spécifiquement sur la conjonction de trois processus à l'origine d'un champ artistique. Le premier a déjà été abordé dans la première partie de ce chapitre, il s'agit de l'émergence d'un marché spécifique. Le second correspond à un processus d'autonomisation qui tient à la « *la constitution d'un corps de producteurs spécialisés et l'affirmation d'instances de consécration relativement indépendantes, c'est-à dire agissant au nom de normes autodéterminées*[133] ». Enfin, il s'agira d'interroger une polarisation d'un champ du rock.

Si un champ du rock peut être conceptualisé, il se distingue des champs artistiques bourdieusiens par deux particularités. D'abord parce que chez Bourdieu, la rencontre entre un public et des producteurs à l'origine de la constitution d'un champ, rencontre opérée sur le principe de l'homologie structurale – c'est-à-dire la correspondance entre la position de producteurs dans un champ de production et la position d'un public dans le champ de consommation[134] –, se réalise toujours au sein d'un espace national qui constitue une sorte de méta-champ incluant l'ensemble des champs. Les limites nationales que Bourdieu attribue aux champs de production sont particulièrement visibles dans son article consacré au champ intellectuel, notamment lorsqu'il évoque « *des traditions nationales en philosophie, qui ne sont même pas perçues comme telles, pour la simple raison que les structures cognitives que nous appliquons à ces programmes, sont le produit de ces programmes*[135] ». Bourdieu s'est pourtant déjà servi de la notion d'homologie structurale pour penser des échanges internationaux – par exemple dans l'article sur « la circulation internationale des idées » –

[133] Roueff (Olivier), « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960 », *Actes de la rechercher en sciences sociales*, n°181-182, 2010/1-2, p.35.
[134] Cette position est alors autant déterminée par la position qu'occupent les uns et les autres dans l'espace social – donc en fonction des capitaux dont ils disposent – que de la distribution spécifique au champ des capitaux. Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, *op.cit*, « Mais qui a créé les créateurs », p.207-215 ; Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.271-275 ; Bourdieu (Pierre), *La distinction*, *op.cit*, « La correspondance entre la production des biens et la production des goûts », p.255-271.
[135] Bourdieu (Pierre), « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards Sociologiques*, n°17/18, 1999, p.10.

mais il ne conçoit pas une homologie structurale internationale qui serait à l'origine de la constitution d'un champ national[136]. Or, la première partie de chapitre montre bien que, s'il y a un ajustement entre un public rock et des producteurs de rock, il se réalise (surtout) à une échelle internationale.

La deuxième particularité découle de la première. A la notion d'homologie structurale qui renvoie avant tout à la rencontre entre un public et des « producteurs » – ici au sens strict, c'est-à-dire des professionnels de la production de biens musicaux[137] –, Bourdieu intègre les intermédiaires mais ces derniers n'occupent qu'une place subsidiaire dans son dispositif théorique. Or, avec la quasi-absence de « producteurs » français de rock – du moins suffisamment reconnus comme tel pour constituer un corps de producteurs spécialisés, et du moins jusqu'à une certaine date – les intermédiaires, qui n'en sont pas moins des producteurs d'une culture rock, sont les principaux acteurs de la constitution d'un champ du rock en France[138]. Ces deux particularités qui pourraient caractériser un champ du rock en France ont déjà été posées par Olivier Roueff dans un article consacré à la constitution d'« un champ du jazz en France[139] ». Tout d'abord, Roueff insiste également sur « *la centralité de la montée des intermédiaires dans la formation d'un champ* » alors que dans les études bourdieusiennes, « *l'analyse reste souvent focalisée sur les producteurs et leur marché* ». A l'instar de son travail, nous verrons que « *c'est essentiellement par leur médiation que sont construites et prescrites, aux auditeurs comme aux musiciens, les normes spécifiques du champ en gestation* ». Les critiques (de jazz ou de rock) sont alors « *les "magiciens" de l'homologie structurale, c'est-à-dire des spécialistes de sa production* ». Ensuite, l'article de Roueff permet de penser la spécificité d'un champ national « *périphérique* » qui se constitue en rapport à un « *champ central* » – chez Roueff, le champ du jazz aux Etats-Unis –, sur la base d'homologies structurales internationales[140] – qui justifie alors l'idée d'un « *champ international du jazz* » – puisque les critiques de jazz, principaux contributeurs d'un champ du jazz en France, sont aussi et avant tout des importateurs du jazz étatsunien. Pour ce

[136] En effet, lorsque Bourdieu applique la notion d'homologie structurale à une échelle internationale, il est question d'échanges entre des agents de champs nationaux déjà constitués.

[137] Et non au sens que je donne au terme depuis le début de la thèse qui renvoie plutôt à la production d'une culture musicale et qui englobe les professionnels des médias. Il est alors intéressant de noter que c'est précisément en raison de la quasi-absence de « producteurs » au sens strict – du moins jusqu'à une certaine date – que des professionnels des médias constituent le corps de producteurs spécialisés à l'origine d'un champ du rock en France.

[138] Notons d'ailleurs que les travaux mentionnés en introduction qui tablent sur un champ du rock proviennent d'une recherche sur la presse rock, et plus particulièrement sur *Rock & Folk*.

[139] Pour le passage qui suit, voir Roueff (Olivier), « La montée des intermédiaires, art.cit, p.36-56.

[140] Un exemple parmi d'autres : Une partie des critiques français de jazz, lettrés relativement bien dotés en capital culturel et scolaire, développent à partir des années 40 une conception technique du jazz qui en appelle à une compétence légitime. Ces critiques trouvent alors dans le be bop étatsunien, style de jazz avant-gardiste qui requiert une virtuosité technique, produit par des « *outsiders bien dotés du champ central* », une offre esthétique objectivement accordée à la nouvelle position qu'ils ont créé dans l'espace du jazz en France.

qui nous concerne, nous verrons alors que les principes constitutifs d'un champ du rock en France correspondent pour l'essentiel à des principes importés de ce qui serait un « champ central » britanno-étatsunien, adaptés au contexte français par les critiques.

Enfin, bien qu'ils soient parties prenantes d'un champ du rock en France à partir de 1968, je ferai l'impasse ici sur les « producteurs » français de rock reconnus comme tel[141]. Pourtant, la place qu'ils occupent dans un champ du rock n'est pas négligeable et, pour se rapporter une dernière fois à l'article de Roueff, la professionnalisation des musiciens est « *une condition sine qua non de la formation du champ* ». Tout l'intérêt de son travail est d'ailleurs de montrer que si les intermédiaires sont avant tout des importateurs du jazz étatsunien, ils participent largement à la professionnalisation des musiciens français. A l'instar de Roueff, j'aurai pu montrer que le travail des critiques rock consiste en partie « *à transformer ce qui est d'abord un champ de réception en un champ de production – mais un champ de production dès lors périphérique, structurellement dominé par le champ central* »[142]. Mais cette partie de chapitre ne vise pas tant à apporter une contribution à la théorie des champs que de mobiliser cette dernière pour éclairer le « grand partage » opéré dans les médias. Pour le dire autrement, il s'agira de comprendre en quoi la constitution d'un champ du rock en France a renforcé la double dichotomie rock « anglo-saxon »/variétés françaises que les stratégies des producteurs yéyés et le discours d'un public rock impliquaient déjà[143].

---

[141] D'ailleurs, les différents processus convergeant vers la constitution d'un champ du rock qui vont être présentés (autonomisation, légitimation, polarisation) peuvent être aussi illustrés par l'histoire des rockers français à partir de 1968. Le dernier chapitre offrira l'occasion d'y revenir.

[142] Cela dit, la participation des intermédiaires à la constitution d'un champ de production est bien moins significative chez les critiques rock que chez les critiques jazz. En effet, la multipositionnalité des intermédiaires de jazz – ou si l'on préfère leur déploiement réticulaire – a largement contribué à la professionnalisation des *jazzmen* français, notamment avec la création de labels et surtout avec l'organisation de tournois d'orchestres amateurs. Si nous verrons au dernier chapitre que des critiques rock peuvent également intervenir dans la « production » – au sens restreint du terme –, leur multipositionnalité est plus occasionnelle que systémique. Cette différence peut s'expliquer par l'intervention ou la non-intervention des agents du champ central dans le champ musical français. En effet, comme le souligne Roueff, jusqu'aux années 50, « *c'est bien l'absence des agents dominants du champ central, étasunien, qui permet à ces intermédiaires français monopolisés par le HCF de construire leurs positions de prescripteurs et de former un marché spécifique pour le jazz hot* ». En revanche, lorsque les *majors* internationales investissent le marché français à partir des années 50, il précise : « *[…] les journalistes spécialisés se retrouvent en partie dépossédés de leurs ressources efficaces pour orienter le marché, du fait des investissements accrus des tourneurs étasuniens et des firmes discographiques internationales. En quelque sorte, ils ne sont plus que journalistes.* » Or, la constitution d'un champ du rock en France se réalise dans un contexte où les majors représentent l'essentiel du marché du disque en France.

[143] Paradoxalement, la constitution d'un champ de réception du rock participe à renforcer le « grand partage » en même temps que ce dernier s'affaiblit avec la constitution d'un champ de production du rock, c'est-à-dire avec l'émergence de groupes de « rock français » reconnus comme tel à partir de 1968. Pour ce qui concerne uniquement le champ de réception, nous verrons que les rockers français occupent une place dominée, quantativement et qualitativement, au sein d'une culture rock médiatique, même si des phases de légitimation peuvent être repérées à partir des années 70 (à ce sujet, voir le dernier chapitre). Pour le dire autrement, le « grand partage » opéré par les professionnels des médias est moins prégnant à la fin des années 70 qu'à la fin des années 60 mais reste significatif sur l'ensemble de la période.

6.2.1 Autonomisation du rock et d'une presse rock

Créée en juillet 1961 à Nancy par Jean-Claude Berthon, *Disco Revue* se présente comme un magazine spécialisé en musique rock. Les différents titres et sous-titres en témoignent :

Disco Revue. Tous les disques rock (1961-1962)
Disco Revue. La seule revue française spécialisée de rock et de Twist (1962)
Disco Revue international. La Seule revue spécialisée de Rock'n'Roll (1962-1964)
Disco Revue. Le Lien International des Rockers (1964-1966)
Les Rockers (1966-1967).

De plus, Berthon organise régulièrement des soirées « 100% rock[144] » au Golf Drouot et fonde en 1964 un Club des Rockers qui compte à son apogée 4.000 membres[145]. Si la passion pour le rock est affichée dès les premiers numéros de *Disco Revue*, la ligne éditoriale se précise avec l'apparition de *Salut les Copains*, plus particulièrement lorsque Filipacchi opère une variétisation du contenu de son magazine au tournant de 1963. Le rock devient alors pour Berthon l'occasion de déployer une stratégie distinctive face à son concurrent dont le contenu se caractérise par une hétérogénéité stylistique[146]. Il mobilise les « yéyés »[147] associés à *SLC* et ses artistes pour en faire une catégorie antinomique au rock[148]. L'éditorial d'octobre 1964 en offre une illustration « on ne peut plus » explicite :

---

[144] Berthon (Jean-Claude), « Au Golf Drouot », *Disco Revue*, n°3, 3 novembre 1964, p.11.

[145] Tamagne (Florence), « Aux origines de la critique rock en France dans les années 1960 : l'exemple de Disco Revue », in Goetschel (Pascale), Jost (François), Tsikounas (Myriam), dir., *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, actes du colloque « La réception des objets médiatiques », le 24, 25, 26 janvier 2008 à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, p.243.

[146] Cela ne veut pas dire que *Disco Revue* ne traite pas d'autres genres musicaux. Le jazz y occupe notamment une bonne place. A titre d'exemple : Auteur non renseigné, « Anita O'Day », *Disco Revue*, n°1, septembre 1961 ; Lampard (Bob), « Thelonious Monk », *Disco Revue*, n°4, 11 novembre 1961. D'ailleurs, dès le premier numéro, les membres de l'équipe se définissent autant comme des fans de rock que de jazz. *Disco Revue*, n°1, septembre 1961, p.2. Il reste que comparativement à *Salut les Copains*, le contenu musical et surtout les discours produits mettent le rock bien plus en avant. Par exemple d'une stratégie plus exclusive qu'inclusive, Berthon annonce que les musiciens qu'il ne considère pas comme des rockers seront « *éliminés d'office* » du *référendum* des lecteurs. Berthon (Jean-Claude), « Editorial », *Disco Revue*, n°5, janvier 1965, p.2.

[147] J'utiliserai les guillemets aux « yéyés » lorsqu'il s'agira d'évoquer l'utilisation péjorative qu'en fait *Disco Revue*.

[148] Pourtant, les deux magazines promeuvent des mêmes artistes : Johnny Hallyday, Eddy Mitchell, Dick Rivers, Ronnie Bird…et les groupes/artistes les plus réputés des rocks britannique et étatsunien (Stones, Beatles, Presley, Animals, Who, Chuck Berry, etc.). Mais nous verrons plus loin qu'à partir de 1964, le contenu de *Disco Revue* comporte plus d'artistes britanniques et étatsuniens que d'artistes français, a contrario de *Salut les Copains*, ce qui est significatif dans un contexte où le « grand partage » se met en place. De plus, *Disco Revue* sanctionne plus sévèrement l'évolution esthétique des rockers français – mais aussi celle de musiciens étatsuniens et britanniques – que les journalistes de SLC qui la justifient et/ou l'applaudissent. Par exemple, cette critique d'Eddy Mitchell : « *Mais pourquoi est-il allé enregistrer à Londres un disque qui ne sera pas 100% rock ? […] Il paraîtrait qu'Eddy est allé à Londres courant septembre pour y enregistrer autre chose que du vrai ROCK. Nous, nous demandons à entendre, mais de toutes façons nous ne laisserons pas Eddy nous jouer une deuxième fois le coup de ses crises à la "Frank Sinatra" […]* ». Auteur non renseigné, « Mais que fait Eddy ? », *Disco Revue*, n°1, 3 octobre 1964, p.10. Enfin, s'ils promeuvent des mêmes artistes, les musiciens qui ne sont pas ou plus associés au rock sont absents de *Disco Revue*, à l'instar de Sheila, Adamo, Alamo, Claude François, etc. Berthon (Jean-Claude), « Les Rockers », *Disco Revue*, n°1, 3 octobre 1964, p.2 ; Auteur non

> La soi-disant "Bonne Chanson Française" et le "yé-yé" National : il y en a marre ! Ce que nous voulons c'est du Vrai ROCK, qu'il soit FRANÇAIS ou ETRANGER. Unissons-nous et appelons-nous Les Rockers […] Plusieurs hommes d'affaires disposent d'une somme d'argent assez importante. Ils décident de l'exploiter et comme grâce à l'apparition des revues de jeunes à fort tirage ils se sont ENFIN aperçus que les jeunes EXISTAIENT en France, ils créent de toutes pièces les "idoles" qui ont noms Sheila, Claude François, Frank Alamo, etc. (j'ai toujours une sainte horreur de nommer les gens dont je parle). Ils les habillent d'une façon, leur donnent une personnalité, leur apprennent à répondre aux interviews, leur font des chansons tout à fait banales mais qui grâce à un matraquage et une publicité extraordinaire vont rentrer de force dans le crâne de tous les publics. (Combien de fois me suis-je déjà surpris à fredonner une chanson que je n'apprécie pas ? Et vous ?) Un beau sourire, un pas de danse que l'on répète inlassablement, une voix moyenne suffisent pour que l'idolette devienne une IDOLE […][149].

La critique de la commercialité vaut dans un champ de production artistique pour une puissance disqualification puisque ce dernier fonctionne comme « *un monde économique à l'envers* », c'est-à-dire où « *l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique*[150] ». Cette logique distinctive est d'autant plus opérante ici que *SLC* apparait comme un concurrent économiquement dominant de *Disco Revue*. En effet, comparativement à *SLC* qui diffuse chaque mois plus de 500.000 exemplaires – quand il n'atteint pas le million – et qui dispose ainsi d'un financement publicitaire conséquent, *Disco Revue* fait figure de presse artisanale et même familiale dont le tirage est estimé en moyenne à 40.000 exemplaires[151]. Berthon assure seul différentes fonctions (direction, administration, publicité, rédaction, mise en page, choix des photos) et emploie des membres de sa famille (sa sœur et son beau-frère). La démarcation qu'il opère vis-à-vis des yéyés peut donc être conçue comme l'utilisation de la figure spectrale d'un modèle dominant, d'une norme culturelle contraignante et stérile pour valoriser la singularité de son magazine[152] dont la valeur symbolique ne se mesure pas à l'aune du succès économique. Il en est de même pour la représentation que Berthon se fait du travail de critique musical. Il faut d'abord préciser que la revue ne paraît pas régulièrement ; en 1966, seuls 5 numéros sont diffusés. Berthon transpose

---

renseigné, « Les Rolling Stones nous ont laissé un souvenir fantastique », *Disco Revue*, art.cit, p.8-9 ; Auteur non renseigné, « Les Grands Prix du rock 1964 », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.3.

[149] Berthon (Jean-Claude), « Les Rockers », *Disco R evue*, art.cit.

[150] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.141.

[151] Tamagne (Florence), « Aux origines de la critique rock en France… », *op.cit*, p.244. Tamagne (Florence), « "C'mon everybody"… », *op.cit*, p.203.

[152] C'est ce que Sarah Thornton a montré avec les sous-cultures populaires – c'est-à-dire des cultures relatives à des groupes socialement dominés – qui se construisent contre la culture dominante d'un groupe social dominant. C'est également l'analyse des Cultural Studies dont les travaux ont déjà été cités dans la thèse (Hebdige, Cohen, Hall et Jefferson). Mais ce mécanisme d'une culture qui se constitue contre une autre ne concerne pas exclusivement les cultures populaires. En effet, avec la notion de « *low-other* », Richard Middleton montre que la légitimation de la musique classique au 18e siècle s'est appuyée sur une opposition à la musique populaire. Thornton (Sarah), *Club Cultures : Music, Media, and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity/Wesleyan University Press, 1995 ; Middleton (Richard), « Music, Modernization and Popular Identity », in Dauncey (Hugh) et Cannon (Steve), *Popular Music in France from Chanson to Techno : Culture, Identity, Society*, Aldershot, Ashgate, 2003.

alors en valeur symbolique ce qui pourrait apparaître comme un manque de professionnalisme. En effet, comme le souligne Florence Tamagne, « *la crédibilité de la revue repose non pas tant sur des critères de compétence professionnelle* », que Berthon associe à la « *presse parisienne pourrie* » – il a « *presque honte de [se] faire traiter de "journaliste"* » – mais sur le statut de fans des membres de l'équipe[153]. Mais la stratégie distinctive de Berthon ne se révèle pas exclusivement par une démarcation consciente et explicite vis-à-vis de son concurrent[154]. Par exemple, l'intérêt porté à des informations d'ordre musical distingue objectivement – et sans que la différence ne soit pensée – *Disco Revue* de *SLC* dont nous avons vu la propension à commenter la vie privée des vedettes[155]. De même, pour la jeunesse de l'équipe – en 1966, la moyenne d'âge est de 21 ans[156] et Berthon a alors 24 ans – qui pourrait se targuer d'avoir produit une culture jeune au sens plein de l'expression, c'est-à-dire d'une culture par et pour les jeunes alors que les jeunes employés de SLC restent professionnellement encadrés par des adultes.

Si Berthon se distingue – explicitement ou non – de son concurrent, il ne produit pas pour autant une culture rock autonome vis-à-vis d'une culture yéyé. En effet, nous avons vu que cette dernière se caractérise par la promotion de valeurs conformistes qui trahissent la volonté de ses producteurs de proposer une culture jeune socialement acceptable. Or, comme le souligne là encore Tamagne, « *le "rock pur", défendu par Jean-Claude Berthon est autant un style musical qu'un mode de vie aux accents parfois curieusement puritains*[157] ». Par exemple, dans un éditorial de 1964, Berthon défend le rock dont les paroles témoignent d'une « pureté » d'ordre moral qui tranche avec la lubricité promue dans certaines chansons destinées aux adultes :

> The Beatles chantent "She loves you" (Elle t'aime), "I Want To Hold Your Hand" (Je veux prendre ta main), "Can't Buy Me Love" (On n'achète pas l'amour), et je pourrais vous citer des titres comme cela jusqu'à demain. Peut-être certains "vicieux" (excusez-moi le terme) aimeraient les entendre chanter des chansons comme "Elle t'a fait cocu", "Je veux toucher tes seins" ou encore "Cette fille-là, j'l ai eu pour 10 sacs". Cela leur donnerait une bonne raison aussi de critiquer ces jeunes qui ne chanteraient pas des chansons de leur âge. Non, les vrais chanteurs de ROCK PUR chantent autre chose que

[153] Tamagne (Florence), « Aux origines de la critique rock… », *op.cit*, p.244-245.
[154] D'ailleurs, l'emploie que Bourdieu fait du terme « stratégie », intrinsèquement lié à la notion d'habitus, renvoie plutôt aux actes inconscients des agents qu'à des calculs rationnels. Bourdieu (Pierre), *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p.166.
[155] Et c'est d'ailleurs pour cette raison que les lecteurs de *Disco Revue* se présentent comme une élite éclairée, plus érudite que le lectorat de *Salut les Copains*, comme nous l'avons vu dans la première partie de chapitre. La distinction est par contre ici clairement explicitée.
[156] Tamagne (Florence), « "C'mon everybody"… », *op.cit*.
[157] Tamagne (Florence), « Aux origines de la critique rock… », *op.cit*, p.247.

> ça, ils chantent l'AMOUR dans tout ce qu'il y a de plus PUR, de plus SAIN et de plus NATUREL. Voilà ce qu'est le ROCK PUR ![158]

Certes, en 1964, les paroles des Beatles ne diffèrent pas des chansons yéyés qui promeuvent également plutôt le *flirt* que l'aspect charnel des relations amoureuses. On pourrait alors objecter que le conformisme dont Berthon fait preuve tient autant au contexte historique qu'à l'offre musicale disponible sur le marché. Pourtant, à cette même date, les groupes de r'n'b britannique largement valorisés dans *Disco Revue* reprennent des blues étatsuniens qui tissent des métaphores sexuelles[159]. Il est tout à fait probable que Berthon n'ait pas perçu le sens de ces métaphores mais il était important de souligner que les chansons rock évoquant la sexualité sont contemporaines de son propos. Sans compter que dès son apparition aux Etats-Unis, le caractère érotique du rock était déjà pensé – ne serait-ce que par les déhanchements suggestifs d'Elvis Presley que les producteurs de télévision cherchaient à éviter[160] et qui lui ont valu le surnom d'Elvis The Pelvis –, ce que des critiques français de jazz n'ont pas manqué de souligner[161]. Enfin, en 1966-1967, des groupes britanniques ou étatsuniens – et dans une moindre mesure, des chanteurs français – se sont attaqués de façon plus explicite à des conventions sociales – dont les Beatles –, en même temps que la question d'une jeunesse en rupture avec un ordre social établi s'est diffusée dans l'espace public français. *Disco Revue* est alors resté distant de ces thématiques, en les évoquant au mieux au détour d'une phrase à l'instar de *Salut les Copains* mais a contrario de médias plus récent (par exemple *Rock & Folk* pour la presse musicale et le *Pop-Club* pour la radio) qui en ont fait leur marque de fabrique. Ainsi, comme Filipacchi, Berthon semble évacuer la dimension subversive du rock pour mettre en avant sa respectabilité – ou pour reprendre ses termes, ce que le rock a de plus « *sain* ». De plus, *a contrario* de *Rock & Folk* qui construit la figure du rocker comme acteur socio-politique, *Disco Revue* construit la figure du rocker comme

---

[158] Berthon (Jean-Claude), « Les Rockers », *Disco Revue*, art.cit.

[159] Nous en avons vu un exemple avec la reprise en 1964 de la chanson I'm a King Bee par les Stones. D'ailleurs, plus largement, l'opposition médiatique entre les Beatles et les Stones au Royaume-Uni et dans une moindre mesure en France repose bien sur l'écart qui sépare l'image respectable des premiers et l'image de « mauvais garçons » des seconds.

[160] L'exemple de Presley est particulièrement intéressant pour interroger la question d'une culture rock autonome. En effet, nous verrons plus loin qu'un journaliste de *Rock & Folk* insiste a contrario de Berthon sur l'apport de Presley à l'évolution des mœurs sociales relatives à la sexualité dans les sociétés occidentales.

[161] Par exemple, dans un article consacré au rock et publié en 1955 dans *Jazz Magazine*, Léonard Feather évoque « *la pulsation insistante et érotique de la batterie* ». Et on pourrait d'ailleurs retracer la généalogie des discours qui attribuent un caractère sexuel aux « musiques noires » étatsuniennes dont le rock est en partie issu. La notion de « jazz hot » qui s'est diffusée en France en fournit un très bon exemple. Le lecteur peut alors se rapporter au premier chapitre où a été évoquée la sexualisation du « Noir » par des critiques de jazz. Feather (Léonard), « Rock'n'Roll », *Jazz Magazine*, n°12, décembre 1955, p.33.

vedette[162], et se rapproche plus ainsi de *Salut les Copains*, même si contrairement à ce dernier, *Disco Revue* porte plus d'intérêt à des éléments musicaux qu'à la vie privée des vedettes.

Premier mensuel du genre en 1980[163], *Rock & Folk* et son concurrent *Best* se sont quasiment partagés le monopole d'une presse rock en France jusqu'au milieu des années 80[164]. *Rock & Folk* est créé en novembre 1966 par une partie de l'équipe de *Jazz Hot*, suite au succès – 15.000 exemplaires vendus, c'est-à-dire plus que les ventes habituelles – du numéro hors-série paru à l'été consacré au rock et à la *folk music*[165]. L'équipe se compose alors du rédacteur en chef Philippe Kœchlin[166] (par ailleurs rédacteur en chef de *Jazz Hot* de 1962 à 1968), du directeur Robert Baudelet (déjà directeur de *Jazz Hot* depuis 1962), du secrétaire général Jean Tronchot et du critique Kurt Morh (tous deux anciens rédacteurs de *Jazz Hot*) et enfin du critique Philippe Adler (qui écrivait aussi bien dans *Jazz Hot* que dans *Jazz Magazine*) et du photographe Jean-Pierre Leloir (qui travaillait pour *Jazz Magazine*, *Music-Hall* et *Salut les Copains*. Passionnée par le jazz, cette équipe fondatrice ne cherche pas particulièrement à autonomiser le rock d'un point de vue stylistique. D'abord parce que, plutôt que de recourir à une cosmogonie du rock – du moins dans les premières années –, *Rock & Folk* propose une lecture que *Jazz Hot* diffusait déjà dans les années 50, à savoir que le rock est un équivalent du jazz, plus précisément du r'n'b[167]. Ensuite, parce que *Rock & Folk* présente une certaine diversité stylistique assumée, comme en témoigne le sous-titre du magazine mis en place à partir de novembre 1968 : « Pop music, Rhythm'n'blues, Jazz, Chanson »[168]. Dans le numéro pilote s'y trouvent pêle-mêle : Bob Dylan – choisi d'ailleurs pour la première de couverture –, Chuck Berry, les Rolling Stones, Nino Ferrer, Hugues Aufray, Antoine ou encore Eddy Mitchell. Ainsi, toutes proportions gardées, le contenu

[162] Cela ne veut pas dire par ailleurs que *Rock & Folk* ne participe au système du vedettariat. Seulement, la figure du rocker que *Rock & Folk* produit et promeut ne se réduit pas à la question musicale, ce qui apporte paradoxalement un principe d'autonomie du rock vis-à-vis des yéyés ou des variétés. J'y reviendrai.

[163] Bonzom (Marie-Christine), *Rock & Folk : l'idéologie rock sous presse*, mémoire de D.E.A. en science politique sous la direction d'Erik Neveu, Université de Rennes, 1987, p.14-15.

[164] Entre 50.000 et 90.000 exemplaires sont vendus chaque mois dans les années 70 puis plus de 100.000 dans les années 80.

[165] Koechlin (Philippe), *Mémoires de rock et de folk*, Paris, Le Castor Astral, 2007, p.46.

[166] Philippe Kœchlin est né à Paris en 1938 d'un père compositeur et musicographe et d'une mère musicienne. Passionné de jazz, joueur de trombone, Koechlin n'apprécie guère le rock étatsunien quand il arrive en France dans les années 50. Il entre à *Jazz Hot* en 1958.

[167] Gérôme Guibert revient sur la création d'un magazine de rock par des critiques de jazz. La trajectoire des fondateurs de *Rock & Folk* tient à ce qu'ils occupaient une position dominée dans la rédaction de *Jazz Hot* en soutenant le blues et le rhythm'n'blues, c'est-à-dire des styles de jazz situé en bas de la hiérarchie du jazz instituée par le co-fondateur et directeur du magazine Charles Delaunay. En évoluant vers un magazine de rock, ces journalistes de *Jazz Hot* s'assuraient la possibilité de discourir sur le blues et le r'n'b, alors reconnus comme des sources fondamentales du rock. Guibert (Gérôme), « Le rock'n'roll est-il du jazz ? », in Taddei (Jean-Claude), dir., *Les territoires du jazz*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2011, p.60-61. Mais à la différence de *Jazz Hot* qui dans les années 50 envisageait le rock comme un ersatz du jazz, la filiation que *Rock & Folk* pose entre jazz et rock ne se fait ni au détriment du rock ni au détriment des musiciens blancs.

[168] Voir aussi la réponse de Kurt Morh à un lecteur qui assume l'hétérogénéité stylistique reprochée au magazine. « Vous vous foutez du monde », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.5-7, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

musical de *Rock & Folk* ne diffère pas tant, pour l'instant, de celui de son concurrent *Salut les Copains* – au final, les rédacteurs en chef des deux magazines n'ont-ils pas été tous deux dans les années 50 des acteurs importants d'une presse jazz en France ?[169] D'ailleurs, bon nombre de musiciens qui sont (avant 68) ou ont été (après 68) affiliés à une culture yéyé sont également promus dans *Rock & Folk*[170], même si la part qu'ils y occupent tend peu à peu à se réduire après 1968[171] et même s'il s'agit moins souvent d'articles à part entière que de petites chroniques dans la rubrique consacrée aux nouveaux disques. De plus, comme dans *Salut les Copains*, ces chanteurs yéyés (ou ex-yéyés après 68) sont rangés dans les « variétés » et/ou la « chanson française » – ce qui n'empêche pas les journalistes d'écrire des chroniques positives[172] –, et certains d'entre eux – il s'agit encore des musiciens qui résistent le mieux à la variétisation des yéyés – peuvent être épisodiquement intégrés au rock.

Le contenu musical du magazine évolue suite à l'arrivée à la charnière des deux décennies de nouveaux journalistes, plus jeunes et surtout passionnés du « rock » en tant que genre musical à part entière. Parmi eux, Philippe Paringaux, né en 1944 et recruté à *Rock & Folk* en 1968, infléchit rapidement la ligne éditoriale en assumant le poste de rédacteur en chef, d'abord de façon officieuse puis officiellement à partir de 1978. Dans un livre consacré à *Rock & Folk*, il évoque un décalage culturel entre les nouveaux journalistes et les fondateurs

---

[169] Pour approfondir le lien entre les deux magazines, il faudrait montrer la trajectoire de certains critiques qui ont commencé à travailler pour les SLC puis écrivent dans *Rock & Folk*. C'est par exemple le cas de Jacques Barsamian, François Jouffa ou encore Jean-Bernard Hebey. Il faut également prendre en compte Philippe Adler et Jean-Pierre Leloir, membres de l'équipe fondatrice qui travaillaient avant dans *Jazz Hot* mais aussi dans *Jazz Magazine,* quand Filipacchi et Ténot assuraient le poste de rédacteurs en chef. Enfin, si Kurt Morh, lui aussi membre de l'équipe fondatrice, n'a pas de lien direct avec les Salut les Copains et/ou Filipacchi, il a été directeur artistique pour des chanteurs yéyés.

[170] Frank Alamo, Richard Anthony, Antoine, Hugues Aufray, Ronnie Bird, Petula Clark, Noël Deschamps, Jacques Dutronc, France Gall, Johnny Hallyday, Françoise Hardy, Herbert Léonard, Monty, Eddy Mitchell, Michel Polnareff, Dick Rivers ou encore Sylvie Vartan. En revanche, Sheila, Claude François et Adamo y sont absents. Pour ne pas alourdir la note en présentant l'ensemble des références que j'ai trouvé pour chacun de ces musiciens, je ne retiendrai que celles relatives aux chanteurs les plus éloignés du rock. Relda (Antoine), « Frank Alamo », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.59 ; Chatenier (Pierre), « Richard Anthony », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.59 ; Chatenier (Pierre), « Hugues Aufray », *Rock & Folk*, n°14, janvier 1968, p.63 ; Chatenier (Pierre), « Hugues Aufray », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.61 ; Mohr (Kurt), « Petula Clark », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.62 ; Tronchot (Jean), « Le tour Dutronc », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.24-27 ; Mohr (Kurt), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.62 ; Chatenier (Pierre), « Dutronc Tronquille », *Rock & Folk*, n°14, janvier 1968, p.36-40 ; Boursier (Jocelyne), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°14, janvier 1968, p.65 ; Chatenier (Pierre), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°17, avril 1968, p.60 ; Cristiani (François-René), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.64 ; Chatenier (Pierre), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.75 ; Constantin (Philippe), « France aux deux visages », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.43-46 ; Hackenbuch (J.F.), « France Gall », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.64 ; Boursier (Jocelyne), « France Gall », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.79 ; Wallace (Olivier), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.53 ; Adler (Philippe), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.62 ; Chatenier (Pierre), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.62 ; Barsamian (Jacques), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.65 ; Cressant (Pierre), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.80.

[171] L'évolution des premières de couvertures est à ce sujet significative. Elles sont dans la première année majoritairement occupées par eux (7 sur 13) mais n'en présentent que 3 (sur 11) l'année suivante.

[172] D'ailleurs, lorsque Pierre Cressant range Nicole Croisille dans la catégorie « variétés », il précise : « *[…] le terme n'est pas ici péjoratif […]* » Cressant (Pierre), « Nicole Croisille », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.65.

du magazine dans la mesure où ces derniers, selon lui, n'y connaissaient rien et ne pouvaient apprécier que le rock dont l'esthétique se rapprochait le plus du jazz[173]. Sous sa direction, *Rock & Folk* participe alors, progressivement, à construire le rock comme genre musical autonome, avec ses propres fondateurs, sa propre histoire, ses propres ramifications stylistiques, etc. L'intervention de ce discours cosmogonique n'empêche pas les journalistes de rappeler fréquemment les racines du rock mais, d'une part, il s'agit bien de mettre en avant des sources – plutôt que d'insister sur l'idée d'équivalence –, et d'autre part, il s'agit de renouer avec la conception d'une hybridité originelle du rock qui puise autant dans les « musiques noires » que les « musiques blanches ». Vincent Sermet note d'ailleurs que les articles consacrés aux musiciens relevant de « musiques noires »[174] se font de plus en plus rares dans les années 70[175]. Enfin, la place que les musiciens français occupent dans le magazine se réduit elle-aussi progressivement, *a fortiori* celle des chanteurs qui ne sont pas inclus au rock. Pour autant, comme je l'ai sous-entendu plus haut, ce recentrage stylistique relativement tardif et au final partiel – ne serait-ce qu'en raison de l'intérêt continue pour la *folk music* et la chanson française dite à texte – ne constitue pas une condition nécessaire pour envisager une autonomisation du rock par *Rock & Folk*.

Si *Rock & Folk*, premier exemple du genre, relève d'une « presse rock », c'est moins en raison de l'objet musical mis en avant que de l'approche spécialisée de cet objet. En effet, l'idée d'autonomisation du rock renvoie d'abord aux critiques qui exercent leur profession d'une telle manière qu'ils créent un espace autonome au sein de la presse musicale. Comme le souligne Gérôme Guibert, la naissance de *Rock & Folk* marque alors « *une étape importante dans la reconfiguration de la presse musicale*[176] ». Il faut dès lors pouvoir mettre en place une théorie qui vise à établir une correspondance entre les discours sur le rock et la position de ceux qui les produisent dans l'espace de la presse musicale. Par exemple, la légitimation du rock par les critiques de *Rock & Folk* qui consiste à considérer le fait musical avec « sérieux »[177] vaut pour une légitimation de la profession[178] de critique rock qui, elle aussi, doit

[173] Cité in Quillien Christophe, *Génération Rock & Folk, 40 ans de culture rock*, Paris, Flammarion, 2006, p.104.
[174] Je ne reviendrai pas sur l'expression longuement étudiée au premier chapitre mais il faut bien comprendre ici qu'il n'est pas question de musiciens noirs mais bien de musiciens inscrit dans des genres que les commentateurs envisagent comme spécifiquement « afro-américain » (blues, rhythm'n'blues, jazz, funk, soul, etc.). Mais pour plus de précision, il faudrait ajouter que dans le cas d'articles sur des musiciens noirs qui ne relèvent pas d'une « culture noire », à l'instar d'Hendrix inclut dans le rock, le lien n'est jamais totalement absent.
[175] Sermet (Vincent), *Les musiques soul et funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2008.
[176] Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.133.
[177] J'utilise ici les guillemets pour bien souligner tout ce que le terme a de relatif et de distinctif. Mais pour plus de simplicité, je ne les emploierai plus par la suite.
[178] Cela ne veut pas dire que les journalistes, passionnés par les musiques qu'ils chroniquent, vivent leur pratique comme une profession. Pour François Ducray (cité dans Quillien), son travail consistait à écrire sur ses goûts et ne relevait pas à ce titre d'une pratique professionnelle. Il en est de même pour Philippe Paringaux qui recourt à

être conçue et exercée avec sérieux. Autrement dit, c'est parce que ces critiques rock écrivent sur des musiques qu'ils légitiment que l'exercice d'écriture est lui-même légitime ; et c'est parce que les critiques rock engagent une légitimité dans l'exercice de leur profession que les musiques qu'ils chroniquent s'en trouvent légitimées[179]. La notion d'habitus permet alors de conceptualiser ce jeu de miroir où les qualités attribuées au rock par les critiques valent pour la façon dont ils exercent leur profession.

Dans les années 90, Philippe Kœchlin expliquait le succès de son magazine ainsi : « *Ce qui a fait le relatif succès de R&F au début, c'était tout simplement le fait de prendre le rock au sérieux. Jusque-là c'était une musique qu'on ne prenait pas au sérieux*[180]. » L'éditorial de 1967 soulignait déjà ce point : « *Il y a six mois, nous avons pensé qu'il devait être possible de proposer aux jeunes une revue de pop music "sérieuse" […]*[181] ». Pour bien comprendre ce à quoi l'idée de sérieux peut renvoyer, il faut d'abord revenir sur les fonctions sociales que la presse musicale (*Salut les Copains*, *Disco Revue*) attribue aux musiques destinées au marché jeune. La musique y est d'abord conçue comme un divertissement, c'est-à-dire une pratique associée aux loisirs et au temps libre mais aussi comme le support – c'est-à-dire le moyen et non le but – d'un autre divertissement : la danse[182]. C'est exactement cette fonction ludique que Claude François met en avant dans une interview accordée à *Salut les Copains* en 1964 :

---

la dichotomie entre profession et passion : « *Je n'ai jamais fait de journalisme […] Soit on est un journaliste tout terrain et on peut parler de tout, des Rolling Stones en 1964 et des Sex Pistols en 1976, de manière professionnelle – pourquoi pas ? –, soit on est franchement amoureux de ces musiques.* » Mais le refus d'envisager ce qui relève bien pourtant d'une pratique professionnelle n'enlève rien à l'argumentation : passionnés par les musiques qu'ils chroniquent, ces critiques n'envisagent pas moins le rock avec sérieux, et ainsi, leur pratique tout autant, qu'ils la qualifient ou non de « profession ». De plus, si j'englobe par le terme « profession » l'ensemble des personnes qui travaillent pour *Rock & Folk*, il faut pouvoir distinguer les journalistes mensualisés des pigistes qui vivent d'autant plus leur pratique comme une passion que leur faible rémunération ne leur permet pas de vivre de leur travail. C'est par exemple le cas de Serge Dumonteil, employé en parallèle comme surveillant puis comme professeur contractuel dans des établissements scolaires du secondaire. C'est également le cas de François Ducray qui, pour arrondir ses fins de mois, vend le 33t que les journalistes du magazine reçoivent gratuitement avant sa sortie pour en faire la chronique. Quillien (Christophe), *Génération Rock & Folk, op.cit*, p.172-173, 176 ; Abela (Emmanuel), « Philippe Paringaux. Epiphane rock », *Novo*, n°20, 2012, p.32, disponible à l'adresse : https://issuu.com/media.pop/docs/novo_50/30 ; entretien avec Serge Dumonteil, 24 mars 2014.

[179] Je ne pourrai malheureusement pas traiter de tous les cas dont je dispose pour illustrer cette logique en miroir – qui n'est qu'une des nombreuses déclinaisons du principe d'homologie structurale – où les caractéristiques attribuées au rock par *Rock & Folk* deviennent des caractéristiques des critiques du magazine. Notons néanmoins qu'une étude qui s'attacherait moins à analyser la question de l'autonomisation que cette correspondance entre des valeurs attribuées et des valeurs professionnellement appliquées – donc entre une éthique et un ethos – devrait souligner que la construction de la figure de la *rock star* va de pair avec la construction du *rock critic* comme *rock star*.

[180] Collectif, « *Trente ans de Rock et de Folk* », *Rock & Folk*, hors-série, 1996, p.115.

[181] Auteur non renseigné, « Editorial », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.13.

[182] *Salut les Copains* comme *Disco Revue* s'intéressent effectivement aux danses à la mode (twist, madison, mashed potatoes, jerk, etc.). Concernant Salut les Copains, quelques exemples ont déjà été présentés dans les chapitres précédents. Pour *Disco Revue*, voir Auteur non renseigné, « Tous les disques rock », *Disco Revue*, n°1, 28 septembre 1961 ; Auteur non renseigné, « Tous les disques rock », *Disco Revue*, n°3, 26 octobre 1961 ; Dereux (Daniel), « Impressions sur Sylvie Vartan », *Disco Revue*, n°9, avril 1962.

> Alors, pour s'adresser à eux [le public], il faut se mettre à leur portée et leur offrir des chansons simples, qui aient pour but de distraire, d'égayer et non pas d'instruire. La chanson n'est pas tellement faite pour instruire ou même symboliser. C'est une détente de l'esprit et du corps, elle va d'ailleurs de pair avec la danse[183].

Pour autant, dans *Salut les Copains*, la fonction sociale de la musique se ne limite pas au divertissement puisque les journalistes la conçoivent comme l'élément fédérateur de la jeunesse. Mais cette fonction reste limitée par la conception que le magazine véhicule de la jeunesse qui n'est appréhendée qu'en tant que sas par lequel chaque individu passe avant l'âge adulte. Les journalistes de *Salut les Copains* participent à produire la formation d'un groupe social mais la collectivité qu'ils invoquent n'a aucun rôle social à jouer, si ce n'est celui d'attendre et de s'intégrer[184]. A l'inverse, nous allons voir que la fonction sociale que les journalistes de *Rock & Folk* attribuent au rock se veut moins intégratrice que subversive.

En premier lieu, les journalistes de *Rock & Folk* tendent à sociologiser leurs discours sur le rock dans la mesure où leurs analyses cherchent à inscrire le fait musical dans des thématiques sociétales. Dans l'éditorial du numéro pilote, Robert Baudelet établi par exemple un lien entre la musique et la « révolution des esprits » : « *Cette intrusion du rythme dans la vie quotidienne de millions d'individus aurait été impossible sans une autre révolution, celle des esprits et le conformisme de papa a vraiment du plomb dans l'aile. Le succès des paroles corrosives, explosives, de certaines chansons actuelles le prouve*[185]. » Dans cet exemple, la musique sert alors d'illustration à un discours sur la société[186] – plus précisément les paroles subversives illustrent l'affaiblissement d'une société conformiste[187]. De même mais sur un tout autre sujet, Alain Dister justifie en 1973 la traduction de paroles des Rolling Stones par l'intérêt sociologique qu'elles constituent à ses yeux : *« Les chansons des Stones sont aussi des documents sociologiques : amères constatations du monde qui les entoure. Ils savent de quoi ils parlent quand ils racontent les mésaventures des mamans du siècle, prisonnières de la chimiothérapie pour régler leurs petits problèmes*[188]. » Mais la sociologisation du discours sur le rock ne consiste pas seulement à aborder la société par le fait musical ; les critiques lui reconnaissent aussi une portée sociale. En effet, les critiques recourent fréquemment à un dispositif rhétorique qui vise à la fois à expliquer le rock par le contexte socio-culturel qui le

[183] Vincent (Eric), « Le "deuxième" anniversaire de Claude François », *Salut les Copains*, n°27, octobre 1964, p.135.
[184] De plus, *Salut les Copains* ou encore *Mademoiselle Age Tendre* fournit des modèles d'identification visant à préparer les jeunes à l'âge adulte, et même plus spécifiquement à la vie active, notamment dans une rubrique qui présente diverses professions que des jeunes exercent.
[185] Baudelet (Charles), « Éditorial », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.9.
[186] Par « la société », je renvoie bien évidemment à une catégorie émique.
[187] S'il en est besoin, l'intérêt de cet exemple est aussi de rappeler que dès juillet 1966, donc dès le numéro pilote, *Rock & Folk* met en avant une dimension subversive, quand *Salut les Copains*, au même moment, cherche à la neutraliser.
[188] Dister (Alain), « Cœur de pierre », *Rock & Folk*, n°78, juillet 1973, p.76.

produit – ici, le rock est pris au sérieux par la lecture sociologisante de l'analyse – en même temps qu'à faire du rock un facteur des évolutions socio-culturelles – ici, c'est la nature même du rock qui est prise au sérieuse. Pour l'exemple, dans un article publié en 1971, Yves Adrien rend d'abord compte des facteurs socio-culturels qui ont favorisé l'apparition du *sex-symbol* en musique rock :

> La mise en place progressive d'une culture parallèle (ou contre-culture), le désir des femmes d'accéder à une plus grande autonomie matérielle et morale ainsi que le climat permissif des années 60 allaient favoriser une implantation prépondérante du sexe dans le monde du rock et contribuer à la naissance de ce personnage mythique : la Sex Star[189].

Mais, en rappelant les déhanchements d'Elvis Presley, Yves Adrien conçoit également le rock comme le générateur originel de cette évolution relative à la sexualité. Le *sex-symbol* en rock est à la fois la cause et la conséquence d'un contexte socio-culturel. Cette double lecture se retrouve également dans un article de Michel Marchon qui en 1971 présente à la fois le rock britannique comme le générateur et le produit d'une contre-culture britannique dans les années 60 :

> Et le mouvement musical dans tout cela ? Il est évident qu'il est très étroitement lié au phénomène sociologique, il en est la cause ou la conséquence, il est sans doute les deux à la fois. Tout mouvement qui a une incidence importante sur le déroulement normal de la vie, qu'il soit politique, sociologique ou culturel entraîne avec lui de façon très étroite un courant de pensée qui très souvent détient en lui les germes et l'explication de sa manifestation. La rock music est dans le cas de l'Angleterre le véhicule culturel privilégié à la propagation des idées qui ont animé le courant [contre-culturel]. Les Beatles ont été et seront toujours le symbole du phénomène anglais (et européen) des dix dernières années. Grâce à eux, le mouvement musical a atteint une ampleur et un intérêt que personne n'a jamais cherché à contester[190].

Après mai 68, la sociologisation du discours sur le rock[191] déborde le plus souvent sur une politisation dans le sens où les journalistes établissent un lien entre le rock et les mouvements contestataires des pays occidentaux. Là encore, ce lien recouvre un double sens. Dans certains cas, il s'agit de cantonner le rôle du rock à une sorte de bande-son du contexte contestataire, comme en témoigne cette question – qui est d'ailleurs plus un point de vue sous forme de question – adressée par Paul Alessandrini à Edgar Morin en 1971[192] :

---

[189] Adrien (Yves), « Sex Stars », *Rock & Folk*, n°51, avril 1971, p.46.
[190] Marchon (Michel), « Bruits de Londres », *Rock & Folk*, n°58, novembre 1971, p.67.
[191] A la fin des années 60 et au début des années 70, qu'il s'agisse de la presse spécialisée ou généraliste, les journalistes ne parlent pratiquement plus que de « pop music », délaissant pour un temps le terme « rock ». Néanmoins, pour une lecture plus fluide, je continuerai d'employer ce dernier, ce qui n'implique pas un contre-sens avec le discours des commentateurs, au regard de la quasi-équivalence que la signification des deux termes recouvrent.
[192] Le sociologue est alors interviewé pour la sortie de son *Journal de Californie*, consacré à la contre-culture étatsunienne. Morin (Edgar), *Journal de Californie*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

> La pop music […] Pensez-vous qu'elle est la musique de la révolte, ne serait-ce que parce qu'elle est très violente, au niveau de son vocabulaire, des sons, de l'amplification (violence insoutenable pour l'oreille, il faut passer un certain seuil de sélection pour la percevoir, la mériter)[193].

On retrouve ici le principe d'une esthétique d'une éthique socio-politique abordée dans la première partie de chapitre. En effet, la violence sonore est présentée comme la transposition musicale d'une contestation sociale. Les sons illustrent alors les idées et les mots d'une contestation. Mais d'autres fois, la fonction du rock est plus consistante. Pour Geoffrey Cannon qui écrit en 1969, Mick Jagger « *peut renverser le monde*[194] ». Dans le même article collectif consacré au concert gratuit des Stones à Hyde Park, Michel Faure évoque « *la naissance d'une nouvelle société* », non sans employer un certain lyrisme :

> […] bien plus qu'un concert des Rolling Stones, bien plus qu'un hommage à l'idole disparue [le guitariste Brian Jones est mort deux jours avant le concert], il était, je n'ai pas peur de le dire, un événement historique d'une importance majeure, comme si la disparition de Brian Jones avait entraîné la formation d'une nouvelle classe née de toutes les classes, d'une nouvelle force pleine de promesses qui se manifestait pour la première fois. Manifestation pacifique d'une puissance inouïe[195].

L'année suivante, pour François Jouffa, la chanson des Stones[196] *Street Fighting man* sortie en août 1968 était « *un appel musical aux barricades*[197] ». La fonction politique que les journalistes attribuent au rock atteint son paroxysme lorsqu'en 1969, Alain Dister qualifie des groupes étatsuniens de « *vrais révolutionnaires* » et les met sur le même plan que les Black Panthers, les Chicanos (travailleurs mexicains) et les Indiens du United Native Americans Liberation Front[198].

Comme je l'ai déjà indiqué, en considérant avec sérieux le rock, les journalistes engagent du sérieux dans l'exercice de leur profession. Suivant la même logique, la politisation du discours sur le rock vaut alors pour une « *politisation*[199] » du magazine.

---

[193] Alessandrini (Paul), « Californie ! Californie ! », *Rock & Folk*, n°49, février 1971, p.72.
[194] Collectif, « Les Rolling Stones ont dit adieu à Brian Jones », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.30.
[195] *Ibid*, p.34.
[196] Je mobilise ici plusieurs discours sur les Stones dans la mesure où mon mémoire de master 2 consacré à la réception du groupe par *Rock & Folk* m'a permis d'accumuler des données à ce sujet. Cela dit, la place importante que les Stones occupent dans le magazine, tant quantitativement que qualitativement, est significative. En effet, si le groupe est fortement apprécié dans *Rock & Folk*, c'est précisément parce qu'ils incarnent pour les journalistes à ce moment-là la dimension subversive et anti-conformiste du rock. Lorsque j'évoquais alors en introduction de partie les effets d'une homologie structurale, il s'agissait bien d'envisager la rencontre et l'ajustement entre des producteurs dont l'offre porte la trace de leur style de vie et des intermédiaires qui (re)trouvent dans cette offre les valeurs qu'ils soutiennent. Glenn (Matthias), *La construction d'un classique en musique rock. Les Rolling Stones dans Rock & Folk (1966-1990)*, mémoire de Master 2 en sociologie sous la direction de Stéphane Dufoix et Gabriel Segré, Université Paris-Nanterre, 2013.
[197] Jouffa (François), « Les cheveux du diable », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.65.
[198] Dister (Alain), « America America », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.64.
[199] J'use ici du terme « politisation » dans le sens que lui donne Daniel Gaxie, à savoir une attention accordée aux événements politiques. Mais dans certains cas, la politisation du magazine peut renvoyer plus précisément à

Comme le note Kœchlin dans ses *Mémoires*, « *le journal s'intellectualise et la vente grimpe. Après mai 68, les affrontements de goûts s'effacent devant les débats d'idées*[200]. » Les journalistes mettent alors en jeu une « *compétence politique spécifique* », au sens que Bourdieu a donné à l'expression[201], repérable dans des articles qui cherchent à souligner la dimension éminemment politique du fait culturel. Cet intérêt pour les enjeux politiques de thématiques culturelles, voire directement pour les sujets politiques, amènent fréquemment les journalistes à quitter leur domaine de compétence, à savoir la musique. En août/septembre 1968, François-René Cristiani propose un compte rendu sur 6 pages bien tassées des effets de mai 68 dans diverses disciplines artistiques (arts graphiques, télévision, théâtre, photographie, cinéma, littérature, etc.) qui s'intitule alors « Art et contestation[202] ». J'ai cité plus haut des propos de Paul Alessandrini, Michel Marchon et Alain Dister pour illustrer la sociologisation du discours sur le rock mais ce dernier n'occupait qu'une place au sein d'articles plus généraux consacrés aux contre-cultures occidentales. Comme je l'ai indiqué, Edgar Morin est interviewé par Alessandrini pour la sortie de son *Journal de Californie* consacré à la « *révolution culturelle* » étatsunienne. Ils évoquent tour à tour la presse *underground* politisée, les communautés refusant la société industrielle, la lutte des mouvements noirs d'inspiration marxiste, etc. Les questions d'Alessandrini témoignent alors d'une maîtrise des enjeux politiques du livre en même temps que d'opinions formulées sous forme de question :

> Le passage du hippisme au yippisme, c'est-à-dire d'une forme de non-violence, de gentillesse, d'amour, à une forme de contestation violente, avec notamment les procès de Chicago, Jerry Rubin, etc., même s'il est idéologiquement confus, nihiliste, ne transparait guère dans votre livre […] la classe ouvrière n'apparait guère dans votre livre […] Ne peut-on pas établir un parallèle entre la lutte du mouvement noir et celle des jeunes Blancs : celle qui est passée d'une théorie de la non-violence à une forme de combat suicidaire mais qui maintenant tend à vouloir se politiser, établir des bases idéologiques théoriques. Ainsi d'Eldrige Cleaver ("Sur la révolution américaine") : un désir de

---

une prise de position politique au sein d'articles qui ne cachent pas leur orientation à l'extrême gauche. Cette double politisation du magazine (attention accordée à…et prise de position pour…) tient pour une bonne part aux propriétés sociales des journalistes dont nous allons voir que bon nombre d'entre eux ont effectué des études dans l'enseignement supérieur, notamment dans le contexte particulier de la contestation étudiante soixante-huitarde. C'est par exemple le cas de Philippe Paringaux dont nous venons de voir qu'il fléchira la ligne éditoriale de *Rock & Folk*, notamment en insufflant une coloration nettement socio-politique et qui a participé aux évènements de mai. Je peux également citer Philippe Constantin qui faisait partie en mai 68 d'un groupe trostko-guévariste. Gaxie (Daniel), *Le cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p.45-47 ; Abela (Emmanuel), « Philippe Paringaux. Epiphane rock », *Novo*, n°20, 2012, p.31, disponible à l'adresse : https://issuu.com/media.pop/docs/novo_50/30 ; Mortaigne (Veronique), « Philippe Constantin. Une figure marquante de l'industrie musicale », *Le Monde*, 6 janvier 1996.

[200] Koechlin (Philippe), *Mémoires de rock et de folk*, *op.cit*, p.78.

[201] C'est-à-dire : « *[…] une capacité plus ou moins grande de reconnaître la question politique comme politique et de la traiter comme telle en y répondant politiquement, c'est-à-dire à partir de principes proprement politiques (et non éthiques par exemple), capacité qui est inséparable d'un sentiment plus ou moins vif d'être compétent au sens plein du mot, c'est-à-dire socialement reconnu comme habilité à s'occuper des affaires politiques, à donner son opinion à leur propos ou même à en modifier le cours […]* ». Bourdieu (Pierre), *La distinction*, *op.cit*, p.465-466.

[202] Cristiani (François-René), « Art et contestation », *Rock & Folk*, art.cit, p.48-51 + p.65-66.

> construire, de retrouver des théories politiques, une jonction avec les masses noires, une prise de conscience politique des militants noirs ?[203]

La compétence politique que les journalistes engagent dans leurs analyses se manifeste également par le constat qu'ils dressent de l'échec d'un mode de vie contre-culturel qui devait déboucher sur un nouvel ordre politique des sociétés occidentales et qu'ils traduisent en termes de « récupération ». Par exemple, pour Alain Dister, le potentiel révolutionnaire de la contre-culture étatsunienne a été étouffé dans l'œuf :

> La réalité américaine, elle n'avait pas bougé d'un pouce. Elle avait d'abord regardé tout cela d'un œil vaguement inquiet, puis, rassurée par les sourires et les fleurs, elle n'attendait qu'une occasion de ne faire qu'une bouchée de tout ce joli monde. Ce qu'elle fit, à petites doses tout de même, le morceau étant de belle taille […] Vue de loin, cette nouvelle culture [la culture hippie] semble en voie de colonisation, si elle n'est pas déjà complétement intégrée […] toutes ces histoires de cheveux longs, de marijuana de communauté, n'étaient que des tolérances ; n'étaient admises que parce qu'elles ne sortaient pas de cadres où on les tenait enfermées, contrôlées, et en bonne voie de digestion. Ne pouvaient exister que tant qu'elles ne portaient pas directement atteinte au système en place[204].

La relecture rétrospective que Marchon propose des mouvements culturels londoniens se fait plus pessimiste dans la mesure où, à la différence de Dister, il s'agit moins de rendre compte de l'intégration ou de la récupération de mouvements subversifs que l'absence originelle d'une réelle « *signification politique* » :

> La liberté que l'on a recherché était en fait la liberté de consommer, concept trop aliénant pour être subversif […] La routine s'est emparée du mouvement parce qu'il a toujours été basé sur une exploitation commerciale : il portait donc en lui les germes de la société qu'il voulait renier : le principe du profit et de sa répartition. Il n'a jamais été révolutionnaire, il a seulement été un rêve fou et très confus, trop confus pour que l'on puisse en dégager clairement les buts et la finalité. C'est pourquoi on assiste aujourd'hui à son déclin sinon à sa mort[205].

Ces deux exemples montrent alors que la compétence politique des journalistes ne consiste pas seulement à repérer les enjeux politiques du fait culturel : il s'agit également de ne pas être dupe des illusions qu'une politisation du fait culturel a pu charrier[206].

L'érudition dont font preuve les journalistes dans leurs articles contribue également à fonder la réputation[207] sérieuse de *Rock & Folk* qui le distingue de *Salut les Copains*[208]. A

---

[203] Alessandrini (Paul), « Californie ! Californie ! », *Rock & Folk*, art.cit, p.71.
[204] Dister (Alain), « America America », *Rock & Folk*, art.cit, p.61, 64-65.
[205] Marchon (Michel), « Bruits de Londres », *Rock & Folk*, art.cit.
[206] Je passe rapidement sur ce revirement pourtant important mais qui reste secondaire pour le propos qui nous concerne ici. J'y reviendrai au dernier chapitre.
[207] En effet, quantités de lecteurs écrivent pour féliciter le magazine dont les qualités sont opposées à la « superficialité » des articles de *Salut les Copains*. Un exemple parmi d'autres : « *Tout d'abord un grand "Merci" pour votre revue que je considère comme la meilleure, tant du point de vue des sujets d'articles que sur*

l'instar d'une consommation érudite d'un public rock dont nous avons par exemple vu plus haut que certains d'entre eux s'intéressent aux informations fournies sur les pochettes de disques[209], l'attention des journalistes se focalise sur des informations d'ordre musical : références de disques, éditions différentes d'un même disque, adresses pour l'import de disques étrangers non distribués sur le marché français, marché illégal des *bootlegs*, studios et dates d'enregistrement, professionnels de studios et du spectacle qui travaillent dans l'ombre des vedettes. En 1971, Yves Adrien inaugure d'ailleurs la rubrique « Erudit Pop » – renommée « Erudit Rock » l'année suivante [210] – qui se charge de réunir ce type d'information. A côté de cette érudition qu'on pourrait qualifier de discographique, d'autres articles affichent une érudition « musicienne », pour reprendre la typologie que Roueff propose pour la légitimation du champ du jazz. Roueff cherche alors à rendre compte du passage d'une « *écoute en amateur* » des critiques qui dans les années 30 savent apprécier les effets sonores d'une production discographique, à une « écoute musicienne » dans les années 40 qui consiste à connaître en plus les procédés employés par les musiciens pour obtenir ces effets[211]. De même, dans *Rock & Folk*, certains articles mobilisent un discours plus technique qui nécessite une connaissance sur les matériels utilisés et les effets sonores qu'ils produisent, sur les techniques d'enregistrements, ou encore des professionnels des studios ou du spectacle[212]. Dans les deux cas (érudition discographique, érudition musicienne), les journalistes développent un appareil de commentaires qui, bien que s'exerçant sur un objet

---

le plan de la critique. Cela change des bouquins à la guimauve, qui font office de carnet rose et qui ignorent trop souvent la technique musicale. » « Bonnes Boîtes », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.17, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »). Voir aussi « Sarah extraordinaire », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.13, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Pour tout le monde », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.13, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Merci, mon pote », *Rock & Folk*, n°7, art.cit, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Hubert Charmant », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.11-15, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Admirable Beatniks », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.13-15 + p.57, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Pas des rigolos », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.17, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Des questions », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.9-11, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Son destin », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.15, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[208] Mais a contrario d'une sociologisation et d'une politisation du discours sur le rock, ce point s'inscrit plutôt dans la continuité de *Disco Revue*.

[209] On trouve encore ici un bel exemple du principe d'homologie structurale où le type de consommation d'un public est structurellement homologue à la façon dont les critiques exercent leur profession. Je mentionnais la réputation sérieuse du magazine que des lecteurs mettent en avant ; il faut alors ajouter que cette réputation vaut explicitement pour le magazine mais aussi implicitement pour ces lecteurs suffisamment « sérieux » pour savoir repérer et féliciter le sérieux du magazine. Enfin, pour un schéma complet de l'homologie structurale, il faudrait intégrer au propos l'offre musicale des producteurs britanniques et étatsuniens pour mieux rendre compte du circuit triangulaire entre des producteurs, un public et des intermédiaires.

[210] Ce changement de titre est représentatif d'un retour plus général du terme « rock », au détriment du terme « pop ». J'y reviendrai.

[211] Roueff (Olivier), « La montée des intermédiaires », art.cit, p.38, 45, 57.

[212] J'ai déjà mentionné plus haut la connaissance des professionnels de la production suscitée par une érudition discographique. Ici, il ne s'agit pas seulement de consigner leur nom mais de comprendre en quoi leur travail consiste, les procédés qu'ils utilisent pour exercer leur travail, l'éventuelle « touche » qu'ils apportent aux productions, etc. Voir par exemple l'interview de l'ingénieur du son Dominique Blanc-Francard. Ducourant (Bruno), « Vive le son ! », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.17-19.

illégitime – au regard des hiérarchies culturelles – est calqué sur le commentaire tel qu'il se pratique dans la culture légitime[213].

Enfin, parmi les procédés qui contribuent à l'autonomisation du rock en même temps qu'à l'autonomisation d'une presse rock, il faut mentionner la qualité littéraire que les journalistes reconnaissent au rock en même temps qu'ils prétendent à une qualité littéraire de la critique musicale. Faut-il rappeler qu'en important les valeurs du folk au rock, Bob Dylan a bouleversé les conventions relatives à l'écriture de paroles dont l'exercice est devenu légitime pour les musiciens de rock[214]? Dès le numéro pilote qui affiche d'ailleurs Dylan en première de couverture, Pierre Lattès oppose le caractère commercial des chansons étatsuniennes à la « *poésie* » dylanienne[215] :

> Il faut savoir qu'en Amérique, où la chanson a pris des proportions industrielles encore inconnues en Europe, où l'on fabrique un "tube", un "hit" comme une automobile, en commençant par les chromes, les paroles des chansons sont d'une affligeante banalité. Aucun, non aucun parolier n'avait approché ce qu'on peut entendre en France par exemple avec la voix de Barbara, Brel, encore moins Brassens. Même Sinatra chante n'importe quoi. Avec Dylan, l'Amérique a redécouvert la poésie, et une poésie très moderne[216].

L'importance que le magazine accorde à la qualité littéraire du rock mais aussi à d'autres styles musicaux comme la chanson française dite « à texte »[217] qui occupe par ailleurs

---

[213] Je n'y reviendrai pas puisque ce point a déjà été traité dans la première partie de chapitre, notamment lorsque le travail de Boltanski sur les consommateurs de la bande-dessinée a été abordé. En revanche, je poserai plus loin la question de savoir jusqu'à quel point le parallèle avec Boltanski reste valide. En effet, chez Boltanski, la pratique légitime d'un objet illégitime renvoie à l'accession à l'enseignement secondaire voire supérieur de consommateurs issus des classes populaires et moyennes inférieures. Nous verrons que si le capital scolaire est effectivement déterminant dans la pratique journalistique des critiques de *Rock & Folk*, la question de l'origine sociale pose plus de problèmes.

[214] A ce sujet, voir le chapitre 3.

[215] Au premier abord, cette identification de Dylan ne s'éloigne pas de sa réception par Salut les Copains. En effet, nous avons vu que *Salut les Copains* soulignait également la dimension littéraire du chanteur. Mais a contrario de *Rock & Folk*, cette qualité ne sert pas à dévaluer la commercialité des variétés.

[216] Lattès (Pierre), « Cauchemar psychomoteur », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.34-37.

[217] La citation de Lattès qui rapproche Dylan de Barbara, Brel et Brassens en témoigne. Ce rapprochement mérite d'ailleurs qu'on s'y attarde tant il révèle, au-delà de la valeur littéraire, les schèmes classificatoires caractéristiques de *Rock & Folk* en même temps que les effets d'une homologie structurale internationale. En effet, les valeurs symboliques attribuées à Dylan dans le champ musical étatsunien – et en premier lieu au sein du réseau folk –, relayées par la suite à une échelle internationale, sont strictement homologues aux 4 valeurs constitutives de l'identité de la « chanson à texte » française qu'Adeline Cordier a typologisé, à savoir : l'anticonformisme, la portée socio-politique des paroles, l'expression poétique et la célébration de l'auteur-compositeur-interprète. C'est alors sur la base de ces 4 valeurs que Lattès produit l'homologie Dylan-chanson à texte française. Enfin, au-delà de Lattès, c'est aussi sur la base de ces 4 valeurs promues par un magazine consacré au rock et au folk que *Rock & Folk* accorde une place privilégiée à la chanson « à texte ». Le principe d'homologie structurale permet alors de comprendre que les genres musicaux comptent moins que les valeurs qui leur sont socialement attribuées, ou, ce qui revient au même, que les différences stylistiques comptent moins que les positions homologues qu'occupent des genres au sein d'un espace structurée entre un axe symbolique et un axe économique. C'est ce que Bourdieu notait pour le champ littéraire : « […] *l'opposition entre les genres perd de son efficace structurante au profit de l'opposition entre les deux pôles présents dans chaque sous-champ […]* ». Or, le rock comme la chanson « à texte » sont valorisés par *Rock & Folk* à travers des qualités

une place importante dans le magazine[218] – a contrario de la place toute relative qu'elle occupait dans *Salut les Copains* ou *Disco Revue*[219] – est inséparable de la coloration littéraire que certains journalistes[220] tentent d'insuffler à leur écriture. Comme le note Florence Tamagne, la critique de *Rock & Folk* « *s'invente comme un nouveau genre littéraire inspiré par le "nouveau journalisme"*[221] ». Philippe Paringaux y est pour beaucoup. En 1970, il inaugure la rubrique « Bricoles » qui se présente sous la forme de nouvelles ou de poèmes, sans nécessairement de lien avec la musique. Cet extrait d'interview qu'il a accordé en 2012 en offre un exemple, et permet par la même occasion de synthétiser la ligne éditoriale qu'il infléchit à *Rock & Folk* :

> Au cours des années 60 s'est développée en France une critique perçue de manière atypique partout dans le monde, une critique très littéraire qui abordait les aspects sociologiques et politiques de la musique. Dans Jazz Magazine, on pouvait lire quinze pages d'Alain Gerber sur John Coltrane sans que ça ne soit de la critique musicale au sens propre du terme. Rock & Folk, dans sa brève existence d'avant moi, était trop descriptif. En tant qu'enfant de Jazz Magazine, j'ai dû apporter une manière d'écrire nouvelle, impressionniste. Je ne connais rien à la musique, je ne pouvais donc pas l'aborder en musicologue, mais par contre, et ça vient sans doute de mon amour de la littérature, j'essayais de partager des sensations avec le lecteur […] et puis, la grande différence [du rock] avec le jazz, c'est que les idées révolutionnaires – appelons cela comme ça – étaient formulées par des voix. Le message passait d'autant plus facilement qu'il était exprimé par des paroles. Les jeunes gens, même en France, pouvaient comprendre le sens de Satisfaction des Rolling Stones, plus en tout cas que celui d'A Love Supreme de Coltrane […] Mon projet insensé était de faire revivre un événement au lecteur, un concert par

---

pensées en opposition à la commercialité des variétés. Cordier (Adeline), *Post-War French popular music : cultural identity and the Brel-Brassens-Ferré myth*, Farnham, Surrey, Burlington, VT, Ashgate Publishing Limited, 2014, p.13 ; Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.203-204.

[218] Je fais référence ici aux articles consacrés à Claude Nougaro, Pierre Perret, Barbara, Jacques Brel, Juliette Gréco, Charles Aznavour, Georges Brassens, Guy Béart, Serge Gainsbourg ou encore Léo Ferré. Pour établir cette liste, j'ai retenu comme critère les chanteurs publiés chez l'éditeur de poésie Pierre Seghers au sein de la collection Poètes d'Aujourd'hui. Pour ne pas alourdir la note, je ne mentionnerai qu'une référence par musicien. Chatenier (Pierre), « Claude Nougaro », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.66 ; Chatenier (Pierre), « Pierre Perret », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.67 ; Chatenier (Pierre), « Barbara », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.61 ; Cristiani (François-René), « Jacques Brel », *Rock & Folk*, n°22, novembre 1968, p.62 ; Cristiani (François-René), « Juliette Gréco », *Rock & Folk*, n°22, novembre 1968, p.65 ; Chatenier (Pierre), « Aznavour enregistre », *Rock & Folk*, n°23, décembre 1968, p.3-4 ; Vassal (Jacques), « Georges Brassens », *Rock & Folk*, art.cit, p.68-69 ; Vassal (Jacques), « Guy Béart », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.77 ; Nicolas (Lucien), « Léo Ferré », *Rock & Folk*, n°42, juillet 1970, p.78-79.

[219] Dans *Salut les Copains*, je n'ai trouvé que deux articles consacrés à des chanteurs relevant de la chanson « à texte » (Brassens et Gainsbourg). L'inclusion de Gainsbourg prête à discussion puisque l'article en question est avant tout consacré à l'auteur-compositeur d'interprètes yéyés. Quand à *Disco Revue*, la chanson « à texte » y est ouvertement dépréciée dans la mesure où pour Berthon, elle ne relève pas d'une culture jeune, comme en témoigne cet éditorial de 1964 : « *Croyez-vous qu'un jeune de 14 ans puisse apprécier la soi-disant Bonne Chanson Française ? Que sait-on de la vie à 14 ans ? Et même à 16 ? Seriez-vous fiers d'entendre des jeunes qui chanteraient dans les rues certaines chansons de Brel, Ferré, etc.* » Mouly (Raymond), « Georges Brassens, qui es-tu ? », *Salut les Copains*, art.cit ; Pascal (Jean-Marc), « Qui es-tu Serge Gainsbourg ? Un solitaire insolite », *Salut les Copains*, n°47, juin 1966, p.96-97 + p.129-131 ; Berthon (Jean-Claude), « Les Rockers », *Disco Revue*, art.cit.

[220] En effet, tous n'y prétendent pas. Selon François Jouffa qui a travaillé à *Rock & Folk*, la rédaction se répartissait entre les « *plumes* » (par exemple et surtout Philippe Paringaux et Paul Alessandrini) et les autres. Quillien (Christophe), *Génération Rock & Folk, op.cit*, p.120.

[221] Tamagne (Florence), « Aux origines de la critique rock… », *op.cit*, p.246.

> exemple ou l'écoute d'un nouveau disque, mais je n'ai pas fonctionné sur la base d'informations. Je n'ai jamais fait de journalisme. Je cherchais simplement à formuler de façon assez séduisante cet instant que j'avais vécu pour que le lecteur ait le sentiment d'avoir été là lui aussi. J'ai toujours écrit de manière très subjective, et sans doute un peu romantique, hors du temps en tout cas […] je me suis octroyé le droit du seigneur : la page Bricoles. Comme tout journaliste qui se respecte et ne cherche pas en être un véritablement, je me suis rêvé en grand romancier à la Faulkner. C'était le problème de Rock & Folk, et de son titre très réducteur ; chaque fois qu'on a tenté d'ouvrir le champ de nos activités en dehors du rock, notamment avec les articles de Garnier sur Dashiell Hammett ou John Ford, on a pris des volées de bois vert de la part de nos lecteurs. Et pourtant, je voulais orienter le magazine vers une ligne qui intégrait tout ce qui était le rock envisagé comme un tout d'un point de vue quasi spirituel, aussi bien un écrivain, un peintre qu'un homme politique. Pour moi, le rock ne se limite pas à la musique[222].

Tout d'abord, la référence à une culture légitime artistique est ici on ne peut plus explicite (« impressionniste », « romantique », « littéraire », « littérature », « romancier », Faulkner, Dashiell Hammett[223], « écrivain », « peintre »). On y retrouve également la portée socio-politique du rock (« *idées révolutionnaires* »), inscrite plus largement dans une contre-culture transdisciplinaire (cinéma, littérature, peinture). Enfin, l'opposition qu'il dresse entre son écriture littéraire et son incompétence musicologique permet de comprendre que la légitimation du rock et d'une presse rock par *Rock & Folk* est d'autant plus efficace qu'elle en appelle à une répartition des compétences spécifiques des journalistes. En effet, les uns se chargent d'apporter un caractère érudit, d'autres développent une critique « musicienne » – c'est-à-dire plus technique qu'une érudition discographique – et d'autres encore un cachet littéraire.

La sociologisation et la politisation, et du rock et du magazine, ainsi que les emprunts à une culture savante – dimension littéraire et du rock et du magazine –, amènent à poser la question des capitaux dont disposent les journalistes, plus particulièrement du capital culturel certifié par l'institution scolaire. Il est alors significatif que bon nombres de ces journalistes ont effectué des études dans l'enseignement supérieur – notamment et surtout ceux qui construisent l'identité distinctive du magazine, à savoir Philippe Paringaux, Paul Alessandrini et Alain Dister[224] –, bien que la plupart d'entre eux n'obtiennent pas de diplôme et abandonnent leurs études pour se consacrer à leur carrière de journaliste au sein de *Rock & Folk* et/ou plus largement des médias (voir tableau 11).

---

[222] Abela (Emmanuel), « Philippe Paringaux. Epiphane rock », *Novo*, n°20, 2012, p.32, disponible à l'adresse : https://issuu.com/media.pop/docs/novo_50/30

[223] Soulignons encore une fois qu'à la différence des exemples cités par Boltanski où des producteurs français de BD empruntent à des auteurs français, ce sont ici des écrivains étatsuniens qui servent de référence.

[224] Au regard des courriers des lecteurs qui commentent régulièrement les articles de ces trois journalistes, autant pour en faire l'éloge qu'une critique négative. Je citerai des exemples plus loin.

Tableau 11 : Liste non exhaustive de journalistes de *Rock & Folk* ayant effectué des études supérieures[225]

Nom	Date de Naissance	Entrée à *Rock & Folk*	Etudes supérieures
Mohr Kurt	1921	1966	Chimie
Adler Philippe	1936	1966	Droit
Dister Alain	1941	1967	Lettres
Barsamian Jacques	1943	1966	Philosophie
Jouffa François	1943	1969	Civilisation tibétaine/musicologie (aux Etats-Unis)
Alessandrini Paul	1943	1969	Ecole de journalisme
Paringaux Philippe	1944	1968	Droit/prépa à sciences-po/sciences-po/école de journalisme
Constantin Philippe	1944	1967	Prépa à HEC (Louis-Le-Grand)/HEC
Rault Philippe	1947	1966	Droit
Dumonteil Serge	1947	1968	Sciences/Lettres
François-René Cristiani	1949	1968	Ecole de journalisme
Ducray François	1951	1973	Histoire
Bruno Taravant	1951	1979	Agrégé
Manœuvre Philippe	1954	1974	Ecole de communication (EFAP)
Perrin Jean-Eric	1956	1979	Anthropologie
Leblond Philippe	1958	Années 80	Hypokhâgne/Philosophie
Chalumeau Laurent	1959	1981	Khâgne

Il serait alors tentant de tenir le parallèle déjà effectué avec l'article de Boltanski. D'une part parce que la constitution du champ de la BD se réalise dans le même contexte historique qui nous concerne ici, à savoir mai 68. D'autre part parce que Boltanski explique la légitimation sur le modèle d'une culture savante d'un objet légitimement bas – au regard des hiérarchies culturelles –par le décalage entre le capital hérité et le capital scolaire d'une génération de dessinateurs d'origine populaire ou issus de la frange inférieure des classes moyennes qui ont néanmoins effectué des études dans l'enseignement secondaire, voire supérieur :

[225] Ces informations biographiques sont tirées de : Perrin (Jean-Pierre), *Frenchy But Chic. Chroniques 1979-1982*, Rosières-en-Haye, Editions du Camion Blanc, 2013 ; Collectif, *Planète rock. Les plus grandes légendes*, Paris, Editions Chronique, 2016 ; Vignol (Baptiste), « Sur les chemins de Katmandou, avec François Jouffa », *Mais qu'est-ce qu'on nous chante ?*, 2010, disponible à l'adresse : http://delafenetredenhaut.blogspot.com/2010/04/sur-les-chemins-de-katmandou.html ; Griessen (France de), « A propos de Marjorie Alessandrini…Rencontre avec Paul Alessandrini », *Land of Enchantment-blog de France de Griessen*, 2015, disponible à l'adresse : https://landofenchantment.weebly.com/blog/a-propos-de-marjorie-alessandrinirencontre-avec-paul-alessandrini ; Abela (Emmanuel), « Philippe Paringaux. Epiphane rock », *Novo*, n°20, 2012, p.30-32, disponible à l'adresse : https://issuu.com/media.pop/docs/novo_50/30 ; Sportis (Yves), « Philippe Adler », *Jazz Hot*, n°679, 2017, disponible à l'adresse : https://www.jazzhot.net/PBEvents.asp?ActionID=67240448&PBMItemID=32459 ; Fournier (J.), « Morh, Kurt », Phonothèque nationale suisse, disponible à l'adresse : https://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi4.exe/inet_jazzbionamedetail?NAME_ID=75355.011&LNG_ID=ITA; Auteur non renseigné, « Rencontre historique…pour une photo de légende !!! », disponible à l'adresse : https://www.maah3.com/Brassens%20Rencontre_historique.htm ; Caunes (Antoine de), « Laurent Chalumeau et les Excellents », *France-inter*, 2018, disponible à l'adresse : https://www.franceinter.fr/emissions/popopop/popopop-17-mai-2018 ; Mortaigne (Veronique), « Philippe Constantin. Une figure marquante de l'industrie musicale », *Le Monde*, art.cit.

> […] ils détournent sur la bande des ambitions censurées qu'une origine sociale plus élevée les inciterait à investir dans le champ de la peinture ou de la littérature […] ils trouvent dans la BD l'instrument d'expression symbolique le plus élevé dans l'ordre des légitimités culturelles auquel ils puissent raisonnablement aspirer et aussi un instrument raisonnable de mobilité sociale […] Investissant sur un terrain socialement tenu pour culturellement bas et où, de ce fait, le capital culturel est rare, leurs compétences et les dispositions affectives associées à l'activité intellectuelle, les nouveaux dessinateurs, dotés aussi, par origine sociale, des valeurs d'application, de travail et de sérieux, réalisent une des figures de la réussite qui trouve son principe dans la conjonction socialement produite de la prétention et de la modestie : descendre dans la hiérarchie des légitimités, non pour "s'encanailler" intellectuellement (comme le normalien qui écrit une chanson) mais avec les dispositions associées aux tâches intellectuelles les plus élevées […][226].

La question se pose donc pour les journalistes de *Rock & Folk* : d'origine populaire – ou en tout cas dont le capital hérité ne leur permettrait pas de prétendre aux objets les plus consacrés d'une culture légitime –, ils investiraient un journalisme symboliquement bas – celui d'une presse musicale –, à défaut d'avoir pu s'investir dans un journalisme symboliquement haut – le journalisme politique par exemple. Mais, dotés d'une « *disposition cultivée* » par leurs études, ils liraient le rock et pratiqueraient leur profession avec légitimité[227]. Je ne dispose pas de suffisamment de données pour valider cette analyse. Néanmoins, il me semble que l'origine sociale des critiques de *Rock & Folk* tend plus à se situer à la charnière d'une classe moyenne supérieure et d'une classe moyenne inférieure[228]. Sans compter une poignée de journalistes issus de la bourgeoisie[229]. A l'inverse, je n'ai trouvé aucun journaliste d'origine populaire[230]. Ainsi, il faut rester prudent avec l'idée d'une

---

[226] Boltanski (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », art.cit, p.39-40.

[227] Cette lecture permettrait d'ailleurs de rendre compte du paradoxe évoqué plus haut : les critiques de *Rock & Folk* engagent un sérieux dans leur pratique alors même qu'ils ne considèrent pas avec sérieux leur profession en niant son caractère professionnel pour mettre en avant son caractère passionnel. On retrouverait alors ici ce que Boltanski appelle « *la conjonction socialement produite de la prétention et de la modestie* ».

[228] Serge Dumonteil et Philippe Manœuvre en sont représentatifs. Dumonteil naît en 1947 d'un père employé de banque et d'une mère institutrice ; Philippe Manœuvre en 1954 d'un père instituteur et d'une mère secrétaire médicale. Entretien avec Serge Dumonteil, 24 mars 2014 ; Raya (Aurélie), « Philippe Manœuvre, un monument français », *Paris Match*, 2009, disponible à l'adresse : https://www.parismatch.com/Culture/Musique/Philippe-Manoeuvre-un-monument-francais-141147

[229] Par exemple, le père de François Jouffa, Yves Jouffa est un avocat réputé, notamment connu pour avoir plaidé en faveur de membres du Mouvement National Algérien. Il est entré également en politique à la fin des années 50 et a participé à la création de l'Union de la Gauche Socialiste puis du Parti Socialiste Unifié. François Jouffa a par ailleurs effectué sa scolarité au prestigieux lycée Janson-de-Sailly puis a obtenu un deuxième baccalauréat aux Etats-Unis. Il a poursuivi ses études à l'université de Seattle et présentait à la télévision de la faculté une émission sur la langue française. Autre exemple avec Bruno Taravant, né en 1951 en Côte d'Ivoire, d'un père diplomate. Il passe son enfance au Togo puis poursuit sa scolarité en France au lycée Henri 4. Enfin, Philippe Constantin est né en 1944 de parents pharmaciens. Morin (Gilles), « Yves Jouffa », *Le maitron*, 2011, disponible à l'adresse : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article137496 ; Auteur non renseigné, « Campus sur Europe », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.8 ; Mortaigne (Veronique), « Philippe Constantin. Une figure marquante de l'industrie musicale », *Le Monde*, art.cit.

[230] Cela dit, il faudrait disposer d'une origine sociale généalogiquement plus conséquente – puisque l'habitus est l'incorporation d'une histoire. Je viens de citer le père de François Jouffa, avocat réputé et professionnel de la politique ; il se trouve que l'arrière-grand-père paternel était ouvrier-tailleur en Ukraine. Morin (Gilles), « Yves Jouffa », *Le maitron*, 2011, disponible à l'adresse : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article137496

homologie parfaite entre la position du rock dans l'ordre des légitimités culturelles et la position des journalistes dans l'échelle sociale[231]. D'autre part, en postulant heuristiquement une même origine sociale des journalistes de *Rock & Folk* et des producteurs de BD, il resterait à expliquer pourquoi dans un même contexte historique, les uns et les autres investissent des objets, certes homologues, mais pas pour autant interchangeables[232]. On touche ici à une des limites de la sociologie bourdieusienne qui fait peu de cas de la passion dans la mesure où le goût est toujours socialement déterminé – ce qui n'est pas contredit ici – mais jamais déterminant. Or, sans nécessairement chercher à l'y substituer, la passion peut servir de facteur complémentaire au déterminisme social en permettant de lisser les « erreurs » ou les imperfections qu'il draine lors de son application empirique. On ne doit pas renoncer pour autant au principe d'homologie structurale qui permet malgré tout de rendre compte d'une corrélation entre la pratique des journalistes et leur disposition socialement produite à la pratiquer, à savoir les études qu'ils poursuivent dans un contexte d'allongement de la durée des études et d'une politisation des milieux universitaires.

On comprend mieux maintenant dans quelle mesure l'autonomisation d'une presse rock, pratiquée de façon distincte de la presse musicale destinée à un lectorat jeune, a contribué à l'autonomisation du rock vis-à-vis des variétés, et ce, de façon beaucoup plus efficace qu'en cherchant à le délimiter esthétiquement, qu'en s'y consacrant exclusivement ou qu'en tenant à distance les variétés, comme pouvaient le faire les journalistes de *Disco Revue*. Une génération de critiques rock[233], dotés d'une disposition cultivée, a, en engageant dans la

---

[231] Ce à quoi il faut ajouter que si le capital scolaire des journalistes apparait, à l'instar de chez Boltanski, déterminant dans la légitimité qu'ils engagent dans leur pratique professionnelle, les disciplines qu'ils ont scolairement investi ne sont pas toutes homologues. Or, chez Boltanski, l'homologie des disciplines universitaires tient une place importante dans son dispositif théorique. Il montre par exemple que l'introduction de la BD à l'université se retrouve dans « *des disciplines surpeuplées occupant une position basse dans la hiérarchie, socialement constituée, des disciplines universitaires (anglais, lettres modernes, psychologie, etc.*) » et dont les membres sont issus des classes moyennes « *et formés à l'écart des filières scolairement prestigieuse* ». Il y a donc chez lui une triple homologie structurale qui renvoie à la position de la BD dans les hiérarchies culturelles, l'origine sociale et le capital scolaire des dessinateurs et la position d'universitaires dans l'ordre des hiérarchies des disciplines universitaires, à savoir *« les zones les plus marginales de la culture savante – baptisées par eux, pour les besoins de la cause, contre-culture […]* ». Or, une rapide lecture du tableau présenté ci-dessus rendrait compte de l'hétérogénéité scolaire des journalistes (chimie, droit, lettres, etc.). Boltanski (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », art.cit, p.42.

[232] En effet, la sociologie bourdieusienne serait alors plus efficace pour expliquer l'investissement de producteurs dans le rock ou la BD et l'investissement d'autres producteurs dans la musique classique ou la peinture. En revanche, elle permet moins de penser l'investissement de producteurs dans la musique (rock ou musique classique) et l'investissement d'autres producteurs dans les arts graphiques (BD ou peinture).

[233] J'ai surtout mis l'accent sur les jeunes journalistes qui arrivent à *Rock & Folk* dans le sillage de mai 68. Cela dit, s'ils fléchissent effectivement la ligne éditoriale, si Paringaux évoque un fossé culturel avec les fondateurs – autour de la question d'une cosmogonie du rock –, il a été précisé que les principes d'une autonomisation sont repérables dès le numéro pilote. De plus, au-delà des différences, la nouvelle génération de journalistes partage les mêmes principes de (di)vision du champ musical que les fondateurs issus d'une presse jazz. En effet, tous deux lisent et classent les œuvres, les artistes et les genres en fonction d'un principe de légitimité inspirée d'une culture savante et conçue à l'opposé d'une valeur commerciale. C'est encore la notion d'homologie structurale qui permet de comprendre que les positions que les genres occupent peuvent neutraliser – en cas de positions

pratique une légitimité inspirée d'une culture légitime, posé une série d'oppositions implicites (fonction socio-politique de la musique/divertissement, qualité littéraire/commercialité, approche sérieuse et technique/vie privée, politisation du discours/évitement de thématiques politiques, etc.) à partir desquelles s'est constituée une valeur symbolique du rock diamétralement opposée à la valeur commerciale des variétés. Comme le note Boltanski au sujet de la BD, l'autonomisation d'un champ devient particulièrement visible lorsque des différences exprimées auparavant sous une forme quantitative (vendre plus ou moins, avoir ou non du succès) deviennent des différences qualitatives ordonnées de façon inverse[234]. Cela est particulièrement manifeste avec l'intérêt que les journalistes portent dans les années 70 à l'*underground* (musical ou autre)[235] dont la seule définition satisfaisante – en effet, il n'existe pas une esthétique des musiques *underground* pas plus qu'il en existe une des courants *mainstream* – renvoie précisément aux courants artistiques qui se voient attribuer une forte valeur symbolique corrélée à une très faible valeur économique. Mais l'inversion valeur quantitative/valeur qualitative vaut alors également pour *Rock & Folk* dont les ventes n'atteindront jamais celles de *Salut les Copains* mais qui rattrape symboliquement son

---

homologues – les différences stylistiques. Or, le jazz, le rock, le folk ou encore la chanson « à texte » occupent tous une position médiane du champ musical : symboliquement dominants au sein des « musiques populaires », ils occupent une position dominée au sein d'une « musique savante ». Ainsi, au-delà de leurs préférences respectives, les journalistes s'entendent à peu près sur ce que doit être une « bonne » musique au sein des musiques « populaires ». D'ailleurs, si les uns préfèrent le rock, les autres le jazz, d'autres encore le folk, ils partagent un même intérêt pour la chanson française « à texte », déjà présente dans la presse jazz des années 50. Enfin, puisque la notion d'habitus renvoie aussi bien aux schèmes de perception qu'aux principes organisateurs de l'action, il faut ajouter que les nouveaux critiques exercent leur profession de façon homologue aux fondateurs du magazine et même aux critiques jazz des années 50. Pour le démontrer très brièvement : l'attention portée par les critiques rock à des thématiques socio-politiques fait écho à la presse jazz des années 50 qui inscrivait le jazz au sein d'une histoire de la ségrégation étatsunienne.

[234] Rappelons que chez Bourdieu, la construction d'une valeur symbolique sur la négation de la valeur commerciale est caractéristique des champs de production culturelle. Boltanski (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », art.cit, p.39 ; Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.121, 193.

[235] Par exemple, en 1970, Paul Alessandrini inaugure la rubrique « nouvelles de l'underground », publiée par la suite sous le titre « bruits de l'ombre ». Cela étant, je préfère nuancer l'analyse de Philippe Teillet pour qui les journalistes de *Rock & Folk* offrent largement leurs colonnes aux artistes *underground* mais réservent leurs premières de couverture aux rockers qui vendent le plus. Les archives que j'ai consultées pour ma thèse mais aussi pour mon mémoire sur les Rolling Stones dans *Rock & Folk* m'amènent à penser que les musiciens *underground* et les « vendeurs » du rock y sont présents, au moins à parts égales – ce qui n'empêche pas que, comme le montre Teillet, les choix retenus pour les premières de couvertures relèvent d'une stratégie commerciale et donc de « *valeurs hétéronomes* ». De plus, la question du poids économique des rockers n'a pour l'argumentation qu'une importance subsidiaire. La valeur qualitative dont il est question ici ne repose pas nécessairement sur un faible succès commercial mais sur la négation ou neutralisation de leur valeur économique, qu'elle soit effectivement faible ou au contraire conséquente. Il n'y a donc pas de paradoxe à trouver dans la présence conjointe d'artistes *underground* et de rockers commerciaux. La différence tient alors seulement à ce que pour les uns, la valeur symbolique se construit sur la base de leur poids économiquement faible et pour les autres sur la neutralisation de leur valeur économiquement forte. Pour citer un exemple particulièrement significatif, un journaliste du magazine répond ainsi à un lecteur qui, au nom du succès commercial des Stones, refuse en 1969 de reconnaitre l'apport du groupe à une lutte socio-politique de type marxiste : « *Les opinions ne doivent pas être conditionnées par la situation financière. Ne croyez-vous pas qu'un Mick Jagger, riche et influent, puisse faire beaucoup plus pour LA cause qu'un Ferré, Grignard (par ailleurs admirable) ?* ». Teillet (Philippe), « Les cultes musicaux », *op.cit* ; « Mick capitaliste », *Rock & Folk*, n°25, février 1969, p.19, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

concurrent sur un autre terrain en réussissant à s'imposer largement comme une revue « intellectuelle », à l'opposé d'une presse que l'on qualifierait aujourd'hui de *people*.

L'approche inédite de *Rock & Folk* aurait sans doute été insuffisante pour remplir les conditions de possibilité nécessaires à la constitution du champ si les principes d'autonomisation institués par le magazine n'avaient pas rencontré une conjoncture favorable (mai 68) à la reconnaissance extérieure – extérieure à l'espace de production dont il est question – de ces principes[236].

6.2.2 Le rock dans Campus, *L'Humanité* et *Rouge* : 3 cas d'une autonomisation éthique en dehors de médias rock

Des médias non consacrés au rock intègrent le principe de différenciation entre rock et variétés, ce qui témoigne d'une évolution vis-à-vis de la programmation hétérogène des médias yéyés qui, du moins dans les premières années[237], tendait à confondre les deux. La programmation de l'émission télévisée (première chaîne) Samedi Et Compagnie permet d'illustrer cette évolution qui touche également les médias de variétés. Produite et animée à partir de 1968 par Albert Raisner, l'émission s'inscrit dans la continuité d'Age Tendre Et Tête De Bois que Raisner animait jusque-là. Mais, a contrario d'Age Tendre…ou des Salut les Copains, la place qui y occupe le rock est isolée du reste de l'émission par une séquence qui lui est spécifiquement consacrée à partir de 1970, « Point-Chaud », qui deviendra d'ailleurs, l'année suivante, une émission à part entière[238].

A l'instar de ce que nous avons vu pour *Rock & Folk*, l'autonomisation esthétique du rock compte au final moins que son autonomisation éthique, également opérée par des médias qui portent sur des thématiques sociétales et/ou politiques. Le Pop-Club de José Artur en est précurseur dans la mesure où son apparition sur France-Inter en octobre 1965 précède celle de *Rock & Folk*. Mais la reconnaissance d'une valeur socio-politique du rock est particulièrement manifeste avec la place que lui accorde une presse satirique post-soixante-huitarde (*Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo*, respectivement créés en 1960 et 1970[239]), plus

---

[236] Là encore, je me suis bien entendu servi du travail de Bourdieu : « *Les luttes internes sont en quelque sorte arbitrées par les sanctions externes. En effet, bien qu'elles soient grandement indépendantes dans leur principe (c'est-à-dire dans les causes et les raisons qui les déterminent), les luttes qui se déroulent à l'intérieur du champ littéraire (etc.) dépendent toujours, dans leur issue, heureuse ou malheureuse, de la correspondance qu'elles peuvent entretenir avec les luttes externes […]* » Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.416.

[237] Il est vrai néanmoins qu'au tournant de 1963-1964, les producteurs yéyés commencent à envisager leurs productions dans un à côté du rock. Il reste qu'en promouvant aussi bien les chanteurs yéyés et les rockers britanno-étatsuniens, rock et variétés continuent d'être mêlés au sein d'une programmation voulue et reçue comme hétérogène.

[238] Raisner (Albert), « Point-chaud », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.11-13.

[239] C'est à ce titre que j'ai sollicité un entretien avec Jacky Berroyer. Il écrivait alors des chroniques musicales, et plus particulièrement sur le rock, dans *Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo* et *Actuel*. Dans *Charlie Hebdo*, pour devancer

généralement contre-culturelle (*Actuel,* créé en 1967) ou strictement politique (*Rouge*, *L'Humanité*). Pour l'illustrer, j'étudierai la réception du rock par trois médias (Campus, *Rouge* et *L'humanité*) qui, chacun à leur manière, participent à une autonomisation éthique du rock en dehors de l'espace d'une presse rock[240].

Programmé sur Europe n°1 à partir d'avril 1968, Campus est diffusé tous les jours (sauf le dimanche) de 20h à 22h – jusqu'à 23h à partir de 1969 – et réunit en moyenne plus d'un million d'auditeurs, atteignant certains soirs sept millions[241]. Dès ses débuts, l'émission propose de relayer les contestations étudiantes. L'animateur François Jouffa est d'ailleurs renvoyé quelques semaines après le lancement de l'émission pour avoir offert l'antenne à des étudiants allemands qui ont affronté la police en avril 68 en RFA[242] – rappelons que la station émet depuis la Sarre. Son remplaçant, Michel Lancelot[243] n'atténue pas pour autant la portée

---

la critique que pourraient lui adresser des spécialistes du rock, il intitule sa rubrique « Il n'y connait rien ». Pourtant, il sera embauché plus tard par *Rock & Folk*. Entretien avec Jacky Berroyer, 27 septembre 2016.

[240] Cela dit, dans une étude consacrée spécifiquement à la réception du rock dans les médias, il faudrait poser la question de la mobilité des critiques rock au sein des réseaux médiatiques. En effet, bon nombre d'entre eux sont invités dans d'autres médias à intervenir en tant que spécialistes du rock. C'est par exemple le cas de Philippe Paringaux qui écrit dans *Le Monde*. Ainsi, si les notions d'habitus et d'homologie structurale peuvent suffire à rendre compte de perceptions ou de classements homologues d'agents qui ne sont pas nécessairement en contact, il se trouve que la diffusion des principes d'autonomisation du rock –en l'occurrence sa sociologisation/politisation – peut découler, au moins pour une part, à leur mise en réseaux par les critiques rock. Concernant la « conquête des médias » par les critiques jazz, Ludovic Tournès a par exemple montré que ces derniers ont tenté dès les années 30 d'imposer à la radio un discours puriste et ont au moins réussi à inséminer un principe de différenciation entre jazz et variétés. L'idée d'un réseau médiatique par lequel se diffuseraient les principes d'autonomie des critiques rock est d'autant plus intéressante pour le cas de Campus. En effet, l'émission est animée à ses débuts par François Jouffa qui avait écrit dans *Salut les Copains* et qui intégrera par la suite *Rock & Folk*. Quant à Jacques Barsamian qui travaille aussi à Campus, il avait intégré *Rock & Folk* dès 1966. Une rubrique de *Rock & Folk* (« Campus sur Europe ») présente par ailleurs des disques qui ont été diffusés par l'émission. Paringaux (Philippe), « D'Al Kooper à Miles Davies », *Le Monde*, 25 février 1971 ; Paringaux (Philippe), « Le "blues", du Noir au Blanc », *Le Monde*, 15 avril 1971 ; Paringaux (Philippe), « Les "décadents" du pop'. Les ambigus aux ongles verts », *Le Monde*, 1 juin 1973 ; Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, chap.8, « La conquête des médias », p.195-222.

[241] Outre les références qui vont être citées, les informations sont tirées de : Auteur non renseigné, « Campus sur Europe », *Rock & Folk*, art.cit ; Auteur non renseigné, « Campus et Lancelot », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.10.

[242] Ces affrontements font suite à la tentative d'assassinat de Rudi Dutschke, l'un des *leaders* du mouvement étudiant de l'Allemagne de l'Ouest. Moine (Caroline), « Médias et contre-cultures en Allemagne de L'Ouest : logiques nationales et dynamiques transnationales (années 1960-années 1970) », *Cahier d'Histoire Immédiate*, n°52, automne 2019, p.20-21.

[243] Né en 1938 en Autriche, d'un père d'origine irlandaise et d'une mère autrichienne, Lancelot dispose, à l'instar de certains journalistes de *Rock & Folk*, d'un capital scolaire et culturel relativement élevé. Diplômé en psychologie, licencié en histoire-géographie, il a également obtenu un certificat de langue celtique. Lancelot démarre sa carrière professionnelle en 1961 comme interprète – il parle alors 5 langues – dans un organisme de tourisme international. L'année suivante, il entre à *Combat* en tant que critique littéraire mais y commente également des ouvrages d'histoire. En 1964, il chronique des émissions télévisées pour *L'Aurore*. En 1966, il occupe le poste de secrétaire général du Comité pour la Radio et la Télévision de l'Association Française de la Critique de Cinéma et de Télévision. Lancelot a également publié deux biographies de compositeurs de musique classique, l'une sur Wagner publiée en 1961 et l'autre sur Bruckner en 1964. Enfin, précisons que les prises de position politiques de Lancelot restent obscures à l'analyse. Dans le contexte soixante-huitard, les thématiques choisies pour l'émission et l'intérêt qu'il porte aux mouvements étudiants le placent à la gauche de l'échiquier politique. Pourtant, de 1966 à mai 1968, il s'occupe des pages spectacles dans *Minute* et y assure le poste de rédacteur en chef adjoint. A ce sujet, voir Kervasdoué (Cécile de), Pidard (Gilles), « Michel Lancelot ou les ambiguïtés de la contre-culture », *Médiamorphoses*, n° 4, hors-série, 2007, p.107, 110.

socio-politique de Campus[244]. Lucien Morisse le choisit d'ailleurs pour sa connaissance du mouvement hippie étatsunien acquise lors d'un séjour dans des campus californiens – d'où le titre de l'émission – dont il s'est servi pour publier un livre sorti en France en 1968[245]. Outre une même attention portée aux sujets sociétaux et politiques, la programmation musicale de Campus est sensiblement la même – toutes proportions gardées[246] – que le contenu de *Rock & Folk*. Jacques Barsamian (*Rock & Folk* et Campus) en détaille d'ailleurs la composition dans le magazine : « *40% de chanson française, style Brassens, Brel, Nougaro[247]…40% de pop-music de Dylan aux Beatles, en passant par les Moody Blues et le Chicago Transit Authority. 10% de musique classique. 10% de poésie et de jazz[248]*. » Toujours à l'instar de *Rock & Folk*, l'hétérogénéité stylistique qui ressort de cette programmation est neutralisée par une homogénéité éthique, assurée aussi bien par une opposition au pôle commercial de l'espace musical[249] qu'au sérieux engagé dans la pratique professionnelle, conçue à l'inverse d'une presse de variétés. Cet extrait d'interview de Lancelot en témoigne :

> A ce moment-là, toutes les radios étaient essoufflées. C'est-à-dire que, d'une part, il y avait Salut les Copains qui s'écroulait, les jeunes se désintéressaient un peu des idoles, de tout cet univers superficiel au fond. D'autre part, les radios à l'américaine comme on les appelait à l'époque, c'est-à-dire avec des "disc' jokey" comme Rosko, lassaient car elles avaient pris un rythme trop rapide et ne laissaient pas assez de place à l'humanité, à l'intelligence […] le propre de cette émission c'était, au départ donc, de transposer cet univers de contestation ou de prise de conscience, appelons ça comme on veut, dans une émission radiophonique […] Des musiciens tels que les Pink Floyd ne sont que des projections musicales de tous ces courants de pensée. Dylan n'est que la projection de tout un courant de pensée qui est né à travers certains bonshommes aux Etats-Unis. C'est ça qui est très important. Il y a des gens qui aiment bien la pop' music, comme ça, et qui se foutent du reste. Moi, je pense que c'est une erreur. Car s'il y a des choses intéressantes dans la pop' music comme dans la chanson française, il faut essayer de comprendre pourquoi brusquement cette musique est devenue comme elle est. C'est cela Campus. C'est la musique liée à la pensée et à l'homme. A Salut les Copains ils disent que je suis un directeur de conscience plus qu'un animateur de radio : c'est peut-être péjoratif dans leur bouche, pour moi ça ne l'est pas […] Il faut comprendre : on sort d'une ère de stupidité, d'abrutissement total. Imaginez ce que c'était, la radio, il y a encore trois ans ! Et brusquement, on leur balance Guénon, on leur balance Ramakrishna[250], vous vous

[244] Les thématiques abordées sont diverses : l'université, l'homosexualité, la drogue, la Franc-maçonnerie, le Ku Klux Klan, la peine de mort, le racisme en France et dans le monde, l'euthanasie, les grandes idéologies du 20e siècle ou encore les religions.

[245] Lancelot (Michel), *Je veux regarder Dieu en face : vie, mort et résurrection des Hippies*, Paris, Albin Michel, 1968.

[246] La musique classique en constitue une exception.

[247] C'est-à-dire, pas n'importe quelle chanson française. Il s'agit bien encore de la chanson dite « à texte », comme c'était le cas pour *Rock & Folk*.

[248] Barsamian (Jacques), « Campus 70 », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.5.

[249] A ce sujet, l'homologie avec *Rock & Folk* est d'autant plus flagrante qu'un journaliste du magazine, Pierre Chatenier, explicite précisément cette cohérence éthique de la programmation : « *Un certain nombre de chanteurs sont bannis de l'émission. Seuls sont admis ceux qui apportent quelque chose de nouveau, tant sur le plan du texte que par le contenu musical. L'adaptation, l'œuvre commerciale est rejetée.* » Chatenier (Pierre), « Lancelot de Campus », *Rock & Folk*, n°22, novembre 1968, p.28.

[250] Le premier est un spécialiste de l'Inde et des religions ; le second est un penseur hindouiste bengalais du 19e.

> rendez compte ? A des gosses qui il y a deux ou trois ans écoutaient Salut les copains […] Ils passent de Sheila à Ramakrishna. C'est brutal[251].

Enfin, l'approche homologue à celle de *Rock & Folk* se retrouve, et dans l'attribution d'une qualité littéraire, et dans une attention accordée à la valeur littéraire. Lancelot lit par exemple des poèmes sur fond musical ; pour la lecture de Rimbaud, la musique de Pink Floyd est retenue[252].

Nous avons vu qu'avec le magazine *Nous les Garçons et les Filles*, le PCF s'est ouvert au rock et aux yéyés[253]. A la veille de mai 68, le discours communiste sur le rock témoigne d'un changement de stratégie[254]. Pour le Parti, la musique rock contribuerait à la dépolitisation des jeunes en les extrayant des réalités sociales par une invitation à l'évasion[255]. Pourtant, certains rockers échappent à la critique. Jean-Philippe Pénasse s'est par exemple intéressé à la valorisation des Rolling Stones dans *L'Humanité* et *L'Humanité-Dimanche* – mais aussi dans *Rouge* – qu'il explique par « *l'aura sulfureuse et quasi-révolutionnaire* » du groupe britannique[256]. Il montre que les Kinks, un autre groupe britannique, y sont appréciés en raison des thématiques sociétales que leurs chansons abordent[257]. Enfin, pour compléter son argumentation, il faut ajouter le cas de rockers « sauvés » d'une critique communiste par la valeur artistique qui leur ait attribuée et qui, comme dans *Rock & Folk*, est rattachée à une culture légitime, plus particulièrement à la poésie[258].

---

[251] Smedt (Marc), « Campus : entretien avec Michel Lancelot », *Communication et langages*, n°7, 1970, p.88-90, 94.
[252] *Ibid*, p.92.
[253] Des groupes de rock français ont d'ailleurs été invités à la Fête de L'Humanité.
[254] Il reste que des groupes de rock continuent d'être programmés à la Fête de l'Humanité. La stratégie consiste alors, explicitement, à attirer des jeunes qui pourront potentiellement se sensibiliser à la cause communiste. Par exemple, Michel Doumenc écrit dans *L'Humanité* en 1972 : *« Il restera de cette fête l'étonnement de ces jeunes casqués et bottés, aux cheveux longs et en blue-jeans, de tous ceux venus d'abord pour le rock et la moto, découvrant au gré des stands que les idées de fête et de débat, de lutte pour un monde plus fraternel, qu'ils avaient cru découvrir en 68, vivaient ici grâce aux communistes*. » Quelques jours auparavant, un journaliste du journal écrivait : « *Elle [la fête] sera aussi le meilleur moyen de faire connaître notre journal à des gens qui ne le lisent pas encore, et l'occasion de faire une récolte d'abonnements pour que nos idées soient mieux connues au moment des élections législatives*. » Doumenc (Michel), « La folie de la musique et leur impatience », *L'Humanité,* 11 septembre 1972, p.14 ; Auteur non renseigné, « Deux jours pour donner une dimension nouvelle à la fête », *L'Humanité,* 7 septembre 1972, p.8.
[255] Pénasse (Jean-Philippe), « Mick Jagger et les camarades », *Rue Descartes*, n°60, 2008, p.99-100.
[256] *Ibid*.
[257] Pour un journaliste de *L'Humanité* qui écrit en 1974, leurs chansons reflètent les « *jeunes couples de travailleurs perdus dans les rues grises des quartiers pauvres de Londres* ». Cité in Pénasse (Jean-Philippe), « Mick Jagger et les camarades », art.cit, p.102.
[258] C'est par exemple le cas d'articles consacrés à Pink Floyd, Chuck Berry ou encore Robert Charlebois. Pour une présentation plus détaillée de ces exemples, voir Glenn (Matthias), « Coco & rock à la Fête de l'Humanité. Usage politique de la musique rock et pop », in Gonin (Philippe), Poirrier (Philippe), dir., *Territoires contemporains-nouvelle série* [en ligne], n°6, 2016**,** disponible sur : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/TC.html

Si des articles consacrés au rock paraissent dans l'hebdomadaire trotskyste *Rouge*[259], que des groupes rock se produisent à la Fête de Rouge[260], la réception du rock par les militants de la LCR reste, à l'instar de *L'Humanité*, mitigée – sensiblement pour les mêmes raisons[261]. Dans une lettre adressée à Gérard Filoche (l'un des dirigeants de *Rouge*), l'un de ses collaborateurs parle d' « *horribles rubriques Pop music de Rouge ! A BAS !*[262] ». Mais, toujours à l'instar de *L'humanité*, certains groupes de rock échappent à la critique. C'est par exemple – et encore – le cas des Rolling Stones, comme en témoigne ce compte-rendu d'Eugène Vincent sur un concert du groupe en 1973 –où se rend par ailleurs un journaliste de *L'Humanité Dimanche* :

> [Les Rolling Stones] ont été ceux qui ont assumé à l'extrême la contradiction de faire une musique de révolte dans le cadre bien aseptisé de l'industrie du spectacle […] ils ne doivent leur influence, leur pouvoir et leur fulgurance qu'au système et sur ce système ils crachent avec un dédain spectaculaire […] quand Jagger, haletant et seul dans l'écart du projecteur, répète à en mourir "I can't get no" [référence à la chanson Satisfaction dont nous avons déjà vu qu'elle pouvait se comprendre comme une critique de la société de consommation] pendant que rugissent les amplis[263], c'est peut-être du vieux monde inhumain et lézardé où nous sommes qu'il s'agit[264].

Ainsi, bien qu'ils se montrent méfiants vis-à-vis du rock qui, pour le dire schématiquement, servirait les intérêts d'un système capitaliste en détournant la jeunesse d'une lutte des classes, *Rouge* comme *L'Humanité* valorisent certains groupes auxquels ils accordent une portée socio-politique. Sur ce point donc, le traitement du rock par une presse politique semble rejoindre l'approche de *Rock & Folk*. Mais les différentes réceptions ne sont pour autant équivalentes car elles s'inscrivent dans un système de valeurs propre à chacun des médias concernés. La culture rock de *Rock & Folk* ne se confond bien entendu pas avec une culture politique d'inspiration marxiste. Le clivage sur la question des substances illicites est à cet égard significatif. Alors que dans *Rock & Folk*, la drogue fait partie intégrante d'un mode de vie contre-culturel et d'un style de vie propre aux rockers[265], le PCF ou la LCR lui reproche

---

[259] Pour d'autres exemples, voir Pénasse (Jean-Philippe), « Mick Jagger et les camarades », art.cit, p.94-105 ; Salles (Jean-Paul), *La ligue communiste révolutionnaire (1968-1981). Instrument du Grand Soir ou lieu d'apprentissage ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p.279-280.

[260] Comme pour la Fête de l'Humanité, la stratégie consiste explicitement à attirer un public non militant mais qui pourrait le devenir. Un journaliste écrit par exemple au sujet des concerts de Doctor Feelgood (groupe britannique) et du musicien étatsunien Captain Beefheart à la Fête de Rouge d'octobre 1975 : « *[…] le recours aux "Supergroupes" de rock et pop avait pour but d'attirer un public que nous ne pensions pas attirer sinon*. » Cité in Salles (Jean-Paul), *La ligue communiste révolutionnaire*…, *op.cit*, p.231.

[261] *Ibid*, p.279-280.

[262] *Ibid*.

[263] On retrouve bien ici l'idée d'une esthétique de l'éthique évoquée dans la première partie de chapitre.

[264] Cité in Pénasse (Jean-Philippe), « Mick Jagger et les camarades », art.cit, p.102.

[265] Kœchlin (Philippe), « Fête à Wight », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.35-55 + p.85 ; Dister (Alain), « America America », *Rock & Folk*, art.cit, p.62.

d'endormir le révolutionnaire[266]. Et si l'on allait dans le détail de la presse politique, on pourrait montrer qu'au-delà d'une réception similaire du rock par *Rouge* et *L'Humanité*, les prises de positions idéologiques des communistes et des trotskystes sur l'art sont radicalement différentes, notamment parce que les premiers s'appuient sur la doctrine Jdanov et les seconds sur le libéralisme culturel de Léon Trotski[267]. De même que, si les deux journaux condamnent la drogue, la LCR se montre moins radicale dans sa critique que le PCF.

Ainsi, bien que chacun des différents médias présentés convergent en un certain point, les différents discours sur le rock ne peuvent en aucun cas être déconnectés des spécificités respectives des locuteurs. Mais pour ce qui nous intéresse ici, il reste que, dans les grandes lignes, les principes d'une autonomie posés par *Rock & Folk* se retrouvent, de différentes façons, dans chacun des trois médias. Comme dans le magazine, il s'agit d'attribuer à des rockers des valeurs spécifiques qui l'en distinguent des variétés et qui reposent sur une portée socio-politique et sur une valeur artistique inspirée d'une culture légitime. Mais à la différence de *Rock & Folk*, seule une poignée de groupes britanniques ou étatsuniens sont concernés par cette légitimation.

Je parlais plus haut d'une conjoncture favorable. Il apparait alors clairement que mai 68 intervient comme catalyseur d'une autonomisation du rock, et plus précisément de sa politisation. Ce contexte de contestation a alors un triple effet. Premièrement, en conduisant les acteurs de divers domaines artistiques à prendre position, il porte à l'état explicite une homologie de position et de prises de positions entre les espaces qui composent divers champs de production culturelle, voire du champ politique. C'est le moment du « tout politique » et la politisation du rock au de-là de *Rock & Folk* porte à l'extérieur parce qu'elle se réalise conjointement avec une politisation du cinéma, de la BD, des Beaux-Arts, etc., aux moments saillants des Etats-généraux des différentes disciplines artistiques. Il est significatif que Jean-Luc Godard, au moment même où il politise son cinéma, notamment en co-fondant en 1968 le Groupe Dziga Vertov – un collectif de production cinématographique d'inspiration marxiste[268] – participe lui aussi d'une politisation d'un discours sur le rock. Il sort à la fin de l'année One + One qui associe l'enregistrement en studio d'une chanson des Rolling Stones (Sympathy For The Devil) et pêle-mêle : des Black Panthers qui lisent un texte d'Eldridge Cleaver, une librairie nazie où, sur une lecture de *Mein Kampf*, des clients giflent deux hippies pro-FLN et

[266] Salles (Jean-Paul), *La ligue communiste révolutionnaire*…, *op.cit*, p.127-129.
[267] A ce sujet, voir Salles (Jean-Paul), *La ligue communiste révolutionnaire*…, *op.cit*, « L'éclectisme culturel », p.271-289 ; Verdès-Leroux (Jeannine), *Le réveil des somnambules, le parti communiste, les intellectuels et la culture (1956-1985)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Éditions de Minuit, 1987, chap.7, « Le Parti Communiste et les œuvres artistiques », p.309-382.
[268] Bergala (Alain), Godard (Jean-Luc), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1985, p.342-343.

anti-Vietnam ou encore une Eve Democracy interrogée par des journalistes sur le lien entre l'art et la révolution. Le film se termine par un jeu de mot associant le groupe britannique[269] au contexte français de mai 68 : « *Under the stones the beach* »[270]. L'association n'est pas sans rappeler un article de *Rock & Folk* (Jouffa) qui trois ans plus tard présentera une chanson du groupe britannique sortie en 1968 comme « *un appel musical aux barricades* » (voir plus haut). Ainsi, au-delà de leurs motivations respectives, au-delà des idéologies auxquelles les uns et les autres souscrivent, divers acteurs perçoivent, classent ou agissent de façon convergente, en quelque sorte en dépit d'eux-mêmes. Mais ce que mai 68 porte à l'état explicite ne se réduit pas à une homologie conceptualisée où les acteurs agiraient de façon homologue sans nécessairement être en contact ni même sans rechercher le contact. Le contexte soixante-huitard produit également une convergence d'ordre réticulaire, divers acteurs pouvant se retrouver dans et au moment de mai 68. C'est ce que note par exemple Boltanski pour la BD :

> […] l'effet de crise (mai 68) tend à […] rapprocher les différents champs de production symbolique dont les membres dotés de positions structuralement homologues et également dominées peuvent, pour un temps, se découvrir "solidaires" dans l'adhésion, au moins symbolique, aux revendications et aux luttes des groupes et des classes dominés dans le champ des classes sociales (Reiser, Gébé, Cabu, etc. […] vont "à la Sorbonne", "à l'Odéon", publient dans L'Enragé , comme les "assistants" des disciplines les moins légitimes, sociologie, psychologie, etc.)[271].

On se souvient alors de la participation de futurs critiques rock aux événements de mai – par exemple Philippe Paringaux et Philippe Constantin, ce dernier appartenant par ailleurs à un groupe trostko-guévariste. En s'affichant « solidaire », en se découvrant des affinités, certes, avec des groupes composant le champ des classes sociales mais aussi et surtout avec les acteurs d'autres champs de production artistique – ou du champ politique –, les critiques rock suscitent en retour, si ce n'est une adhésion totale à leurs (di)visions) et à leur cause, du moins un intérêt relatif qui pose au minimum la question de la portée socio-politique du rock.

Enfin, si mai 68 porte à l'état explicite une homologie entre les positions et les prises de positions d'acteurs issus de différents champs artistiques, le contexte soixante-huitard révèle également des positions et prises de position antagonistes à l'intérieur des champs artistiques. Pour citer encore Boltanski – puisqu'il étudie la constitution d'un champ artistique dans le contexte qui nous intéresse ici – mai 68 tend également « *à porter à l'état explicite la*

[269] Soulignons pour la problématique de la partie de chapitre que ce premier film français consacré (en partie) au rock, qui participe d'une politisation d'un discours sur le rock, est également consacré à un groupe britannique et non français.
[270] Baecque (Antoine de), *Godard. Biographie*, Paris, Editions Grasset, Editions Fasquelle, 2010, p.434-436.
[271] Boltanski (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », art.cit, p.47.

polarisation objective du champ[272] », « *fondée sur les principes d'opposition et sur les dichotomies sociales et logiques – entre la gauche et la droite, l'avant-garde et l'académisme, les "jeunes" et les "vieux" – qui structurent le marché des biens symboliques légitimes*[273] ».

6.2.3 Diversification et polarisation du champ

Si les principes d'autonomie posés par *Rock & Folk* rencontrent un écho à l'extérieur d'un espace du rock, ils sont loin de faire consensus. Le rock est un enjeu de lutte, et, en premier lieu, au sein même du magazine, plus particulièrement dans la rubrique du « courrier des lecteurs ». La politisation, et du rock et du magazine, clive alors le lectorat. Par exemple[274], deux lecteurs prennent position contre en 1970 :

> Cher R. et F., Monsieur Paringaux cherche vraiment des bricoles. J'apprécie beaucoup tout ce qu'il dit à propos du show business, mais qu'il garde ses opinions politiques pour lui. Je ne vois vraiment pas pourquoi chez certaines gens aimer la pop music implique avoir des opinions gauchistes. L'un n'a rien à voir avec l'autre […] Tout ceci pour vous demander de ne pas faire de R & F, un journal politique, ou du moins politisé […] Monsieur Paringaux, je vous en supplie, continuez vos bons articles sur le show biz mais trouvez un autre journal pour exprimer vos opinions politiques[275].
>
> Depuis un certain temps, je constate que votre journal devient excessivement politisé. Excessivement en effet, car à mon avis, la création artistique (et donc la musique pop) doit être considérée comme un but et non un moyen[276].

Cette même année, deux lecteurs[277] prennent position pour :

> D'autre part, je vois bien qu'on attaque Rock & Folk et Paringaux sur une soi-disant politisation du journal. Tout d'abord on a le journal que l'on mérite. Faut bien se dire qu'on ne peut plus séparer sociologie et pop-music (surtout aux USA, bien que l'intolérance soit partout, y compris dans le métro parisien)[278].
>
> Certains semblent reprocher au canard, et particulièrement à Philippe Paringaux, de montrer des opinions politiques ou extra-politiques tout à fait déplacées dans un journal consacré à la pop music. Cet esprit de révolte (que les fins psychologues n'oublieront pas de qualifier d'infantile –merci pour eux) est l'âme de la pop music. La pop music est en

[272] *Ibid*.
[273] *Ibid*, p.46.
[274] Voir aussi « Free lance », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.29, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Vous m'écœurez », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.17, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Et la musique ? », *Rock & Folk*, n°44, septembre 1970, p.23, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Beau travail », *Rock & Folk*, n°50, mars 1971, p.27-29, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « En sens inverse », *Rock & Folk*, n°50, mars 1971, p.27, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Gauchistes », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.129, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[275] « Pas de politique », *Rock & Folk*, n°42, juillet 1970, p.29, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[276] « La vie, la mort », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.95, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[277] Voir aussi « Plumpton », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.97, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Underground », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.27, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[278] « Soft Machine à Paris », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.27, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

> général une révolution de mœurs et toutes les tendances de celle-ci reflètent en particulier un refus[279].

A la critique d'une politisation s'ajoute celle d'une intellectualisation[280]. Des journalistes se voient reprocher une écriture complexe difficilement compréhensible par une jeunesse ouvrière. On peut citer[281] trois courriers publiés en 1971 :

> Monsieur Alessandrini, vos articles ne sont pas clairs, loin s'en faut…Ignorez-vous encore que Rock & Folk n'est pas exclusivement lu par des étudiants en lettres mais aussi par des ouvriers dont la culture n'est pas poussée au plus haut degré. Monsieur Alessandrini, je me permets (peut-être suis-je présomptueux) de prendre la parole pour tous ceux qui ne comprennent strictement rien à vos articles (j'en suis, malheureusement) et vous demande (si ce n'est pas trop vous demander) de simplifier votre style. Pour reprendre les termes d'un lecteur "vous comprenez-vous vous-même" ? Nous en doutons (ceci dit sans méchanceté aucune)[282].
>
> Que ce soit toi, Philippe (Paringaux) ou toi Jacques (Chabiron) ou Paul Alessandrini, vous êtes trop complexes et souvent très difficiles à comprendre. Je pense que lorsqu'on parle d'une musique populaire, il faut savoir écrire d'une façon populaire…Comme vous l'a déjà écrit un lecteur anonyme, il y a aussi (et pas un peu) des ouvriers qui vous lisent et ce serait si simple s'ils pouvaient comprendre tout ce que vous écrivez. J'espère voir très bientôt non pas un Rock & Folk pour intellectuels mais un Rock & Folk POPULAIRE, distrayant tout en servant la cause de la classe ouvrière[283].
>
> […] votre image de marque "intelligentzia éclairée" de gauche […] Il n'en demeure pas moins que "Rock & Folk" s'inscrit dans une tradition avant-gardiste très peu accessible pour la masse que vous voudriez représenter. Pour devenir le porte-parole du mouvement pop, il vous faudra réapprendre la simplicité, messieurs Dister et Adrien (voir la citation de Lennon sur Picasso), sinon votre journal deviendra vite celui d'une bande d'étudiants snobinards…et nantis[284].

Les différentes dichotomies que ces lecteurs posent (ouvriers/étudiants, populaire/intellectuel, masse/avant-garde) témoignent alors d'une polarisation au sens où la prise de position pour une approche « populaire » des musiques populaires, rattachée à une position sociale revendiquée (ouvriers, classe ouvrière), est structurellement antagoniste à une approche intellectuelle, rattachée à une position avant-gardiste de journalistes dont nous avons vu qu'ils ont effectivement étudié dans l'enseignement supérieur. Cela dit, l'association étudiants/approche intellectuelle que ces lecteurs effectuent n'est pertinente qu'en partie. En effet, il faut mentionner le cas de journalistes qui ont effectué des études supérieures et quittent pourtant *Rock & Folk* précisément parce qu'ils ne se retrouvent pas dans l'orientation

---

[279] « Pop politique », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.97, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[280] Puisqu'il a été question d'un clivage du lectorat, il faut ajouter que des lecteurs se félicitent au contraire de cette intellectualisation. Des références ont déjà été fournies plus haut lorsque j'abordais la question d'une réputation sérieuse du magazine.
[281] Voir aussi « La musique/plaisir », *Rock & Folk*, n°42, juillet 1970, p.25-29, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[282] « West Coast Sound », *Rock & Folk*, n°55, août 1971, p.68, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[283] « Populaire », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.27, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[284] « Du mieux », *Rock & Folk*, n°58, novembre 1971, p.31, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

qu'insuffle Paringaux. C'est par exemple le cas de Jacques Barsamian qui a étudié la philosophie[285] ou encore de Serge Dumonteil. Né en 1947 d'une mère institutrice et d'un père employé de banque, poursuivant des études de math-physique-chimie puis de lettres – n'obtenant dans les deux cas pas de licence, il travaillera par la suite comme professeur auxiliaire dans le secondaire –, Serge Dumonteil quitte le magazine au début des années 70. Revenant à ma demande sur son départ, Dumonteil évoque ce qu'il présente comme un manque de compétence littéraire :

> C'est des problèmes de communication et puis, c'est quand même aussi peut être, je sais pas, peut être que mon écriture convenait pas vraiment à Paringaux puisqu'il prenait apparemment de moins en moins de papier donc …j'étais pas assez littéraire pour lui […] Paringaux avait amené ça à *Rock & Folk* ; y avait une écriture quand même un peu plus recherchée et donc y avait une sorte de niveau littéraire qui était plus élevé à *Rock & Folk* […] Je sais qu'à une période, y a eu quelques journalistes de *Rock & Folk* que j'avais du mal à lire parce que c'était un peu ampoulé[286].

Ainsi, si nous avons vu que le passage dans l'enseignement supérieur des journalistes de *Rock & Folk* permet d'expliquer l'approche spécifique déployée par le magazine, il ne s'agit en aucun d'un facteur parfaitement déterminant. Il reste que la dichotomie que ce lectorat pose entre « populaire » et « intellectualisme » renvoie au principe structurant à partir duquel l'espace de la presse rock, après s'être diversifié, se structure. Il est alors intéressant de noter que si Dumonteil quitte *Rock & Folk* pour les raisons évoquées, il effectuera alors des piges dans des magazines à la réputation, comme nous allons voir, moins « intello » (*Best*, *Extra*, *Pop Music*).

Une presse rock s'est diversifiée dans le sillage de *Disco Revue* et de *Rock & Folk*[287]. Parmi les différents magazines dont la durée d'existence est plus ou moins courte[288], *Best* apparait comme le seul véritable concurrent – au regard de ses ventes[289] – de *Rock & Folk* jusqu'aux années 80-90. Fondé en 1968 par Gérard Bernar et d'autres rédacteurs de *Disco Revue*[290], le magazine déploie une approche musicale conçue et reçue distinctivement de *Rock*

[285] Quillien Christophe, *Génération Rock & Folk, op.cit*, p.134.
[286] Entretien avec Serge Dumonteil, 24 mars 2014.
[287] L'idée d'une diversification est importante car, si cette presse rock institue, de par son existence même, une autonomie du rock vis-à-vis des variétés – en effet, il n'existerait pas à proprement parlé de presse rock sans une autonomie accordée au rock –, nous allons voir que les approches déployées par les différents magazines peuvent, si ce n'est s'opposer, diverger.
[288] Par exemple : *Pop Music* (1970-1973) ; *Extra*, (1970-1975) ; *Rock News* (1976-1977), *Rock en Stock* (1977-1984) ; ou encore *Rock Hebdo* (1978). Dans les années 80, une presse plus spécialisée voit le jour, à l'instar d'*Enfer Magazine* (1983-1987) et *Hard Rock Magazine* (1984-2015), tous deux consacrés au hard rock et au heavy metal.
[289] Entre 50.000 et 90.000 dans les années 70, plus de 100.000 dans les années 80.
[290] Tamagne (Florence), « Aux origines de la critique rock… », *op.cit*, p.244.

& Folk[291]. Par exemple, dans un article consacré à la presse rock, Dumonteil présente *Best* à partir de sa différence avec *Rock & Folk* : « *Best apparaissait surtout comme moins intello que R&F auquel les rubriques de Philippe Paringaux ou Paul Alessandrini donnaient parfois alors des airs de revue littéraire !*[292] » Cette identité distinctive du magazine se manifeste alors par une écriture plus factuelle et une sociologisation/politisation moins explicite, moins théorique et moins récurrente – mais non absente ; il est important de le souligner. Mais au-delà des différences, *Best* et *Rock & Folk* s'entendent tacitement sur le principal : le rock est une musique à prendre au sérieux, comme en témoigne cette interview (*Le Monde*, 1978) de Christian Lebrun, secrétaire de rédaction de *Best* au début des années 70 puis rédacteur en chef :

> Rétrospectivement, ça parait stupéfiant, mais Dylan a été le médiateur d'une prise de conscience pour toute une génération dans les pays anglo-saxons […] C'est un peu la petite goutte qui arrive à passer le barrage, insignifiante au départ, et qui fait les grandes inondations plus tard. Aujourd'hui, ça paraît complètement idiot de penser que c'est parce qu'ils ont entendu les élucubrations d'Antoine, Dylan ou les Stones, que les jeunes ont découvert autre chose. Et pourtant, c'était tout à fait ça. C'était l'époque où les jeunes de quatorze-quinze ans commençaient à raconter : " Tu as vu, il s'est acheté un parka et derrière il a mis " Paix au Vietnam ! " tu te rends compte et tout "[293].

Ainsi, même dans *Best*, la valeur sociale du rock reste supérieure aux musiques de divertissement. A partir de cette valeur irrévocable, la différence entre les deux magazines tient alors simplement à ce que chacun d'eux entend rendre compte à sa manière du sérieux du rock, l'un par une approche sérieuse, l'autre par une approche plus relâchée.

A l'exact opposé de *Rock & Folk* – *Best* occuperait plutôt une place intermédiaire dans l'espace de la presse rock – se trouve une presse par laquelle arrive l'hétéronomie contre laquelle lutte *Rock & Folk*. Il faut alors rappeler que l'autonomie d'un champ n'est toujours que relative. Si un champ du rock s'est constitué sur le principe d'une autonomie vis-à-vis du pôle commercial de l'espace musical (les variétés), on retrouve au sein dudit champ constitué un pôle commercial. L'hebdomadaire *Pop Music* en offre un bel exemple. Crée en 1970, *Pop Music* tire entre 45.000 et 60.000 exemplaires. Dans l'entretien qu'il m'a accordé, le

---

[291] Pourtant, les accointances entre les deux magazines sont nombreuses. J'évoquais plus haut la mobilité des critiques rock au sein des réseaux médiatiques ; la remarque vaut également pour la presse rock. Outre les pigistes qui écrivent dans différents magazines (Serge Dumonteil par exemple), des journalistes changent fréquemment de rédaction. C'est par exemple le cas de Jacques Barsamian qui a travaillé successivement pour *Salut les Copains*, *Disco Revue*, *Rock & Folk* et *Best*. Je tenterai alors de résoudre plus loin ce paradoxe : si *Rock & Folk* et *Best* se distinguent l'un de l'autre, des journalistes écrivent dans les deux magazines. On peut d'ailleurs être dérouté en retrouvant également des articles de Philippe Paringaux dans *Best* – sous le pseudonyme de Claude Gémet – alors que l'approche politique et littéraire de *Rock & Folk* lui est largement imputable.

[292] Dumonteil (Serge), « Notre petite histoire (illustrée) de la presse rock en France », *Stevie Dixon*, disponible à l'adresse : http://steviedixon.com/presse.html

[293] Wais (Alain), « Christian Lebrun : Il ne vient pas vendre ce qu'il était », *Le Monde*, 4 juillet 1978.

fondateur et rédacteur en chef Frank Lipsik – né en 1943 d'un père importateur d'art et d'une mère au foyer, il effectue une licence d'anglais – inscrit son magazine dans une presse moins « intello », à l'instar de *Best*, mais présente une ligne éditoriale qui se distingue néanmoins de ce dernier :

> R : C'était génial parce que c'était [le rock] vraiment un truc de joie de vivre sympa et tout et puis y a eu un moment…parce que j'ai toujours reproché à mes potes de *Rock &Folk*… ils ont commencé à trop aller dedans, et les mecs…je veux dire c'est la même chose dans le cinéma ; enfin le cinéma, quand les…quand les types commencent à lire les articles sur eux et qu'ils le croient, c'est fini là [rires], on y touche plus […] Moi j'ai écrit dans le premier numéro de *Rock & Folk* avec…je connaissais bien Philippe Kœchlin et j'ai arrêté tout de suite. J'ai dit : "Non, moi, c'est pas cette mus…c'est pas ça que j'aime dans la musique". Et après bon.
>
> Q : Y avait *Best* qui était déjà plus…
>
> R : Un peu plus pop. C'est venu après *Best*. Mais, c'était un peu plus populaire. C'est pour ça que j'avais le journal moi, j'ai fait *Pop Music* que je voulais très accès pop, très…moins intello […]
>
> Q : Quelle était la ligne éditoriale de *Pop Music* ?
>
> R : Une ligne si on peut dire…mais y avait quand même une volonté de faire un truc, c'est pour ça qu'on l'avait vraiment appelé…c'était pas ni rock ni…c'était "pop", c'était vraiment…on voulait un truc populaire. C'était…on se voulait pas intellos comme *Rock &Folk* […] ils [*Rock & Folk* et *Best*] étaient plus rock que nous. On était vraiment…nous les trucs les plus populaires, c'était censé touché un public plus large […] pop ça voulait dire populaire dans l'idée mais c'était…c'est-à-dire que ça pouvait englober une certaine variété […][294]

Ses usages des termes « pop » et « populaire » sont intéressants pour l'ambigüité qu'ils soulèvent. A l'instar d'un lectorat ouvrier et à l'instar de l'identité « populaire » de *Best*, Lipsik se sert de ces termes comme antonymes d'« intellectuel ». Mais, outre qu'il ne renvoie pas à une condition ouvrière comme c'est le cas pour ce lectorat, il ajoute un sens que l'identité « populaire » de *Best* ne comprenait pas : est populaire la musique qui rencontre un succès auprès d'un large public. Lipsik renoue alors avec la valorisation d'une valeur quantitative qui n'est pas sans rappeler l'espace des variétés, d'autant plus qu'au nom d'une stratégie commerciale assumée – toucher un large public – le rock se retrouve associé aux variétés au sein d'un contenu musical hétérogène que le terme « pop music » vient cimenter[295]. Le rachat de *Pop music* un an après son apparition par Daniel Filipacchi n'est alors bien sûr pas étranger à la position qu'occupe le magazine, à mi-chemin entre une presse rock et une presse de variétés.

[294] Entretien avec Frank Lipsik, avril 2015.

[295] Son utilisation de la « pop music » se différencie alors nettement du sens que les commentateurs donnaient jusqu'à présent à l'expression. En effet, nous avons vu que le glissement sémantique du rock à la pop music renvoie surtout au processus de sophistication du rock et à son inscription dans les contre-cultures occidentales.

Se situent également au pôle par lequel arrive l'hétéronomie des émissions radiophoniques et télévisées consacrées au rock qui apparaissent dès la seconde moitié des années 60[296]. De courtes durées, ces émissions témoignent d'une difficile implantation du rock à la radio et à la télévision en raison des faibles audiences que le genre musical recueille. La contrainte économique est évidente pour les stations périphériques financées par la publicité ; quant aux stations et chaînes publiques, en raison de l'entrée progressive de la publicité sur la radio et la télévision d'Etat[297], la sanction de l'audience y est également pratiquée, de façon particulièrement manifeste à partir de 1974 avec l'éclatement de l'ORTF[298]. D'ailleurs, cette même année, le directeur des programmes télévisés (Pierre Sabbagh) décide d'arrêter les émissions consacrées au rock, justement parce qu'elles ne réunissent pas assez de téléspectateurs[299]. Ainsi, fortement soumises à une contrainte économique qui les menace dans leur existence même, ces émissions reposent – au moins en partie – sur des critères contraires à l'autonomie du champ[300]. L'interview qu'Antoine de Caunes et Claude Ventura – réalisateur de l'émission rock Pop 2 apparue sur Antenne 2 en 1970 et justement supprimée en 1974 – accordent au *Monde* en 1978 pour promouvoir leur nouvelle émission consacrée au rock – Chorus, toujours sur Antenne 2 – est à ce sujet significative. S'ils intègrent le principe d'une autonomie du rock en soulignant que Chorus cherchera à le présenter « *autrement que comme un produit de variétés* », leur discours montre bien qu'ils restent contraints par un critère hétéronome, celui de l'audience :

> Il faut aussi considérer que nous sommes programmés le dimanche à midi, nous ne pouvons pas nous permettre d'être trop marginaux, nous dépendons des sondages, le soir, ce serait différent […] Je crois que c'est dangereux parce que d'une part nous sommes dans le collimateur, donc obligés, si nous voulons que l'émission dure, d'être, non pas moins rigoureux sur le choix de la musique, mais moins puristes. Dans un premier temps, nous devons viser des musiques de qualité, mais qui sont assez " grand public "[301].

---

[296] Pour la radio, Minimax et Poste Restante sur RTL respectivement en 1966 et 1968 ; Bananas, Feedback ou encore Loup-Garou sur France-Inter, respectivement en 1975, 1978 et 1979. Pour la télévision, Bouton Rouge, Pop 2, Chorus et Les Enfants du Rock, sur la deuxième chaîne, respectivement en 1967, 1970, 1978 et 1982.

[297] La publicité (de marque) apparait à la télévision en octobre 1968. Brochand (Christian), *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Tome 2, 1944-1974*, Paris, La Documentation française, 1994, « L'apparition discrète de la publicité à la TV en 1968 », p.510-513. L'année suivante est créée la Régie Française de Publicité par un décret qui autorise l'ORTF à « *prendre une participation majoritaire dans le capital d'une société anonyme à créer pour la régies des émissions publicitaires* ». Décret du 8 janvier 1969, *Legifrance*, disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000876585 ;

[298] Guyot (Jacques), *L'écran publicitaire : idéologie et savoir-faire des professionnels de la publicité dans l'audiovisuel (1968-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1992.

[299] Cité in Bigot (Yves), « Télévision », in Assayas (Michka), dir., *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont, 2000, p.1937.

[300] C'est plus généralement le cas des professionnels des médias qui introduisent l'hétéronomie dans un champ de production culturelle. Bourdieu (Pierre), « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards Sociologiques*, n°17/18, 1999, p.25-26.

[301] Wais (Alain), « Rock pour grand public », *Le Monde*, 6 novembre 1978.

Ainsi, bien qu'ils soient passionnés de rock, qu'ils cherchent à le différencier des variétés, de Caunes et Ventura occupent une position qui n'est pas nécessairement en accord avec leur prise de position. On peut dès lors, par extension, comprendre que la structuration d'un champ du rock devient à un moment relativement indépendante des propriétés sociales de ses agents. A partir du moment où *Rock & Folk* a créé une position nouvelle dans l'espace des médias musicaux et dont les principes fondateurs sont – toutes proportions gardées – reconnus à l'intérieur et à l'extérieur de cet espace, le positionnement des uns et des autres s'effectue mécaniquement. Que Paringaux ou d'autres journalistes de *Rock & Folk* écrivent dans *Best*, ce dernier n'en occupe pas moins une position nécessairement distincte de *Rock & Folk* dans la mesure où l'espace disponible est restreint par le marché. La logique vaut également pour le capital scolaire des journalistes. Si ce dernier a joué un rôle déterminant dans la ligne éditoriale de *Rock & Folk*, il devient subsidiaire à partir du moment où, le magazine ne pouvant accueillir tous les étudiants qui veulent s'investir dans une presse rock, ces derniers doivent alors occuper les positions vacantes[302].

Si le champ du rock se polarise au sens où les positions sont structurées par une série d'oppositions binaires (intellectuel/populaire, étudiants/ouvriers, valeur symbolique/valeur commerciale), chaque position peut être ensuite conçue comme un espace polarisé où se rejoue, à plus petite échelle, une structure dualiste. Par exemple, *Rock & Folk* occupe une position « intellectuelle » au sein d'une presse rock mais les différents exemples cités montrent bien que cette position tient avant tout à certains journalistes plutôt qu'à d'autres (Paringaux et Alessandrini pour citer les plus récurrents). Ainsi, comme le remarque François Jouffa (voir référence plus haut), la rédaction est répartie entre les « plumes » et les autres. Cette polarisation du magazine est particulièrement manifeste avec les désaccords esthétiques et éthiques qui scindent la rédaction dans les années 70. Par exemple, aux alentours de 1973, la politisation du discours sur le rock commence à être remise en cause par des rédacteurs du magazine[303] à qui Paringaux lâche suffisamment de lest pour qu'ils impriment une nouvelle coloration à la ligne éditoriale. Dans son mémoire consacré à *Rock & Folk*, Marie-Christine Bonzom note que la portée socio-politique du rock fait place à une idéologie du fun :

> Ceci ne signifie pas pour autant que la drogue, la folie ou l'homosexualité, par exemple, sont évacuées de *Rock & Folk*. Le phénomène s'apparente plutôt à une individualisation de ces pratiques. En effet, la "déviation", quelle qu'elle soit, ne se conçoit plus comme une révolte antisociale, elle est personnalisée, c'est-à-dire, attribuée à la personnalité de la

[302] Sur un tout autre sujet, c'est également ce que montre Olivier Roueff avec les musiciens de jazz qui, en raison d'un marché restreint, se réinvestissent dans les variétés. Roueff (Olivier), « La montée des intermédiaires », art.cit, p.37.

[303] Voir l'article d'Yves Adrien publié en janvier 1973. Adrien (Yves), « Je chante le rock électrique », *Rock & Folk*, n°72, janvier 1973.

> rock star […] la star est extraordinaire dans le sens littéral de ce mot. Ses comportements sont réduits à une imagerie sans aucune dimension ni revendication sociale ou politique […] Contrairement aux souhaits de l'idéologie rock "classique", l'évasion n'a donc nullement pour but aujourd'hui d'accéder à un monde nouveau. Hier, le rock se référait, explicitement, ou implicitement, à une réalité, à des mouvements sociaux, à des pratiques alternatives. Aujourd'hui, le rock est son propre référent. Le recouvrement du réel qu'opère la stratégie échappatoire du magazine Rock & Folk propose l'évasion pour l'évasion, et coïncide par ailleurs avec la *fun morality*[304].

Né en 1954 d'un père instituteur et d'une mère secrétaire médicale, Philippe Manœuvre constitue alors la figure archétypale de cette nouvelle idéologie promue dans le magazine – il l'intègre en 1974 – par des articles empreints d'humour qui dénotent avec le sérieux d'un Paringaux ou d'un Alessandrini. Revenant à ma demande sur les relations qu'il entretenait avec Paringaux, Manœuvre raconte une anecdote qui témoigne bien d'une conception et d'une mise en pratique du métier de critique rock différente de celles de son rédacteur en chef :

> Des fois, Paringaux corrigeait mes articles, toujours… enfin dans le sens…Y a des fois où ça allait trop loin, il me disait "non, ça là, non" […] une fois, j'avais fait une chronique de concert, c'était en 79. Y avait le [rires]… je terminais : "Un moment, le bruit du concert couvre mon walkman, je décide de m'en aller". Et là, Paringaux me dit… on comprenait que j'avais pas écouté ; il me dit "là franchement, là tu peux pas, tu peux pas te foutre du monde à ce point-là, même au nom du rock, même au nom de la blague"[305].

Dans la mesure où nous avons vu que le sérieux engagé par les journalistes de *Rock & Folk* dans leur approche du rock et dans leur pratique journalistique constitue le principe par lequel le processus d'autonomisation (du rock et d'une presse rock) se réalise, cette approche plus *fun* que sérieuse marque-t-elle une régression? Au contraire, cette évacuation d'une fonction socio-politique du rock s'inscrit dans la continuité d'une autonomisation dont la finalité aboutit à la logique de l'art pour l'art. En effet, si la portée socio-politique attribuée au rock a permis aux acteurs en question d'autonomiser le genre vis-à-vis des variétés, elle reste dans l'absolu une valeur hétéronome puisqu'elle fait du rock un moyen plutôt qu'une fin[306]. Autrement dit : le rock pour danser ou le rock pour contester, ce n'est pas encore le rock pour le rock.

La polarisation du magazine s'effectue également sur le terrain esthétique. Certains journalistes promeuvent des courants du rock apparus entre 1971 et 1976 (glam rock, pub rock, punk) qui ne sont pas au goût de Paringaux, comme en témoigne cette interview accordée en 2012 :

---

[304] Bonzom (Marie-Christine), *Rock & Folk : l'idéologie rock sous presse*, *op.cit*, p.59, 70.
[305] Entretien avec Philippe Manœuvre, 10 avril 2014.
[306] C'est d'ailleurs en ces termes de « moyen » et de « fin » qu'un lecteur prend position contre la politisation du magazine (voir plus haut).

> Et comme le rock s'est diversifié, il me semblait préférable de trouver des gens qui prenaient en charge les changements. Mon âge d'or du rock, c'est la période qui va de 1965 à 1970. Je n'ai jamais été un grand fan de punk, mais ça n'est pas pour cela que j'allais en nier l'existence. J'étais très content que des gens comme Manœuvre en parle. Rock & Folk était hors du temps, mais il était nécessaire que le magazine suive l'actualité de la musique, et se conforme aux modes […][307]

Dépassé par ces nouvelles esthétiques, Paringaux écrira de moins en moins d'articles, préférant se concentrer sur le travail de secrétaire de rédaction[308]. Cela dit, si ses propos laissent entendre que les journalistes avaient carte blanche, certains d'entre eux se rappellent plutôt d'une réticence vigoureuse. Manœuvre s'est par exemple vu refuser le choix de Doctor Feelgood – groupe britannique de pub rock apparu sur le marché du disque en 1974 – pour la première de couverture[309]. Plus chanceux, Yves Adrien l'obtient pour les New York Dolls – groupe étatsunien de glam rock apparu sur le marché du disque en 1973 – mais a néanmoins dû insister auprès de Paringaux : « *Vous allez, en alternance, faire une couverture in memoriam Jimi Hendrix, la tournée d'été des Stones, in memoriam Jim Morrison…Ce n'est pas la vocation du monde que d'être installé…Ce n'est pas la vocation d'un rock critic (sic)*[310]. » Cette dichotomie qu'Adrien pose entre classicisme et avant-garde scinde plus largement la rédaction entre les tenants du rock progressif apparu à la fin des années 60 – avant tout représenté par Michel Bourre et Jean-Marc Bailleux – et les tenants des nouveaux courants qui apparaissent à partir du début des années 70 – représenté par Manœuvre, Adrien ou encore Alain Dister[311]. Pour les premiers, ces nouveaux courants marquent une régression esthétique dans la mesure où l'apparence est préférée à la complexité instrumentale[312]. Pour les seconds, ils constituent un « retour aux sources » du rock, c'est-à-dire à une pureté originelle qui aurait été pervertie. Les désaccords se cristallisent alors essentiellement autour de la dichotomie simplicité/complexité, c'est-à-dire sur le terrain des critères d'évaluation[313].

---

[307] Abela (Emmanuel), « Philippe Paringaux. Epiphane rock », *Novo*, n°20, 2012, p.32, disponible à l'adresse : https://issuu.com/media.pop/docs/novo_50/30

[308] Qui consiste alors à relire, corriger, trouver les titres et les illustrations des articles, ou encore choisir la première de couverture.

[309] Quillien Christophe, *Génération Rock & Folk, op.cit*, p.218.

[310] Cité in *Ibid*, p.186.

[311] Les uns et les autres déprécient alors le ou les courant(s) esthétique(s) soutenu(s) par le camp adverse. Voir par exemple la charge d'Alain Dister contre le rock progressif dans un article valorisant le punk. Les lecteurs ne manquent pas de souligner cette guerre sourde entre journalistes et d'afficher leur soutien aux uns ou aux autres. Dister (Alain), « Punk an 1 », *Rock & Folk*, n°126, juillet 1977, p.58-65 ; « Pisse-froid », *Rock & Folk*, n°120, janvier 1977, p.18-21, (Rubrique : « Courrier ») ; « Dialectique », *Rock & Folk*, n°121, février 1977, p.131, (Rubrique : « Courrier ») ; « Punk ou pas ? », *Rock & Folk*, n°122, mars 1977, p.73-74 et p.77 (Rubrique : « Courrier »).

[312] Quillien Christophe, *Génération Rock & Folk, op.cit*, p.253.

[313] C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai tenu au chapitre précédent à nuancer l'analyse de Teillet qui fait de la simplicité un critère caractéristique de *Rock & Folk*, en opposition aux critères de la musique classique. Son propos est valable pour les journalistes qui défendent les nouveaux courants mais non pour les tenants du rock progressif.

Cette lutte esthétique témoigne d'une polarisation de type « jeune »/ « vieux » [314] qui chez Bourdieu renvoie à une lutte entre les nouveaux entrants et les agents dominants du champ, particulièrement manifeste lors des révolutions artistiques :

> Ce n'est pas assez de dire que l'histoire du champ est l'histoire de la lutte pour le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes ; c'est la lutte même qui fait l'histoire du champ ; c'est par la lutte qu'il se temporalise. Le vieillissement des auteurs, des œuvres, des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé : il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent ; entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. Faire date, c'est inséparablement faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies, en avant de ces positions, en avant-garde, et, en introduisant la différence, produire le temps[315].

Le refus d'une complexité musicale que les nouveaux entrants opposent aux tenants du rock progressif, au nom d'un « retour aux sources », amène à poser de nouveau la question d'une marche en arrière du processus d'autonomisation puisque nous avons vu que la sophistication du rock et plus largement sa légitimation calquée sur une culture légitime (qualité littéraire, etc.) ont permis aux journalistes du magazine de poser un principe d'autonomie. A l'instar de ce que nous venons de voir au sujet de l'évacuation d'une portée socio-politique dans le même contexte, ce retour à la simplicité marque moins un retour à l'hétéronomie qu'une autonomisation toujours opérante. En effet, si la sophistication du rock a été une condition nécessaire à son autonomisation vis-à-vis des variétés, elle constitue un frein à une autonomisation du rock vis-à-vis d'une culture légitime.

Pour conclure, il reste à montrer que la constitution d'un champ du rock en France – qui renvoie donc essentiellement à un espace médiatique – s'opère (au moins en grande partie) à partir de principes importés des espaces britanniques et étatsuniens, adaptés alors au contexte français. Il faut d'abord souligner que le contenu d'une culture rock produite par des médias français est majoritairement occupé par des artistes et des productions britanno-étatsuniennes. Cette place quantitativement supérieure se retrouve par exemple dans les premières de couverture d'une presse rock (voir le graphique 4). Alors que la part des

[314] De fait, plusieurs des journalistes qui défendent les nouveaux courants sont effectivement plus jeunes. 10 ans séparent par exemple Philippe Paringaux de Philippe Manœuvre. Les révolutions stylistiques sont précisément opérées par les nouveaux entrants, à savoir les plus jeunes. Cela étant, une polarisation de type « jeune »/ « vieux » n'épouse pas parfaitement une répartition des acteurs en fonction de leur âge. Par exemple, Paul Alessandrini (né en 1943) et même Alain Dister (né en 1941), plus âgés que Paringaux (né en 1944), soutiennent les nouveaux courants. Ces journalistes plus âgés peuvent alors tirer un profit symbolique en se rattachement au « pôle jeune », ne serait-ce qu'en évitant d'être déclassés, d'être renvoyés au passé. Ainsi, bien que l'âge des journalistes ait son importance, l'opposition « jeune »/ « vieux » y renvoie moins qu'à l' âge des styles en question.

[315] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.261.

« artistes français »[316] dans les couvertures de *Salut les Copains* dépasse largement celle des artistes étrangers additionnés (environ 78% contre 22%), elle reste supérieure dans *Disco Revue* seulement si l'on ne prend pas en compte l'espace « anglo-saxon » (artistes britanniques + étatsuniens). Enfin, dans *Rock & Folk*, la part des artistes français est inférieure à celle des artistes britanniques ou étatsuniens. Si l'on regarde le détail chronologique pour *Rock & Folk*, la part des artistes français est particulièrement faible à partir des années 70. A l'exception de 1966 – seulement 2 numéros sont publiés –, 1967, 1969[317] et 1989, la part des artistes français ne sera jamais la plus importante. Et, à l'exception de 6 années (1966, 1967, 1969, 1979, 1986 et 1989), la part des artistes français ne dépassera jamais ni celle des artistes britanniques ni celle des artistes étatsuniens. Quant à *Best*, nous verrons qu'une de ses caractéristiques reconnues par les commentateurs est d'avoir soutenu plus intensément le rock français que *Rock & Folk*, mais il reste que le magazine offre majoritairement, à l'instar de son concurrent, ses premières de couvertures aux artistes inclus aux espaces britanniques et étatsuniens. Ainsi, l'autonomisation du rock vis-à-vis des variétés et l'autonomisation d'une presse rock vis-à-vis d'une presse des idoles sont allées de pair avec un intérêt porté majoritairement aux rocks britannique et étatsunien.

Au-delà des médias rock, l'ensemble des discours sur le rock semble majoritairement concerner les espaces britanniques et/ou étatsuniens. C'est par exemple le cas des articles publiés dans *Le Monde* qui, à partir de 1969, associent plus souvent le terme « rock » aux espaces britanniques et/ou étatsuniens (ou aux artistes qui y sont rattachés) qu'à l'espace français (ou qu'aux artistes qui y sont rattachés), même si l'écart est moins spectaculaire que dans la presse rock (voir le graphique 5).

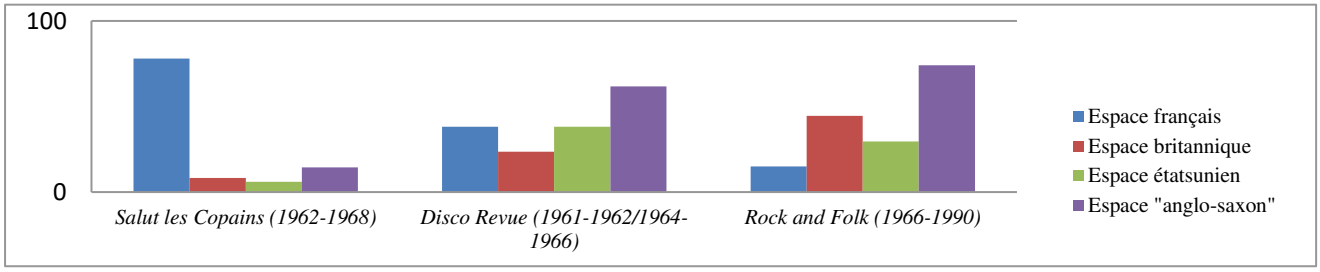
Dans le secteur de l'édition littéraire, le constat est plus mitigé (voir le graphique 6). De 1962 à 1987, les ouvrages consacrés à un rock national (rock français, rock étatsunien, etc.) ou à des musiciens inclus ou associés au rock (biographies et autobiographies) concernent à peu près à parts égales les espaces français, britannique et étatsunien (respectivement : 58, 57 et 47 livres). En revanche, sur une période plus adaptée au contexte de la constitution du champ – c'est-à-dire à partir de 1968 – ces ouvrages concernent plus souvent l'espace britannique (toujours 57 livres), puis français (53 livres) et enfin étatsunien (toujours 47

[316] Pour une écriture plus fluide, je parlerai tout au long de ce paragraphe d'artistes français, étatsuniens, britanniques, etc. mais pour rendre compte de la méthode que j'ai employée depuis le début de thèse pour ce type de compatibilité, il faudrait dire : « artistes produits et/ou inclus à l'espace français, britannique… ».

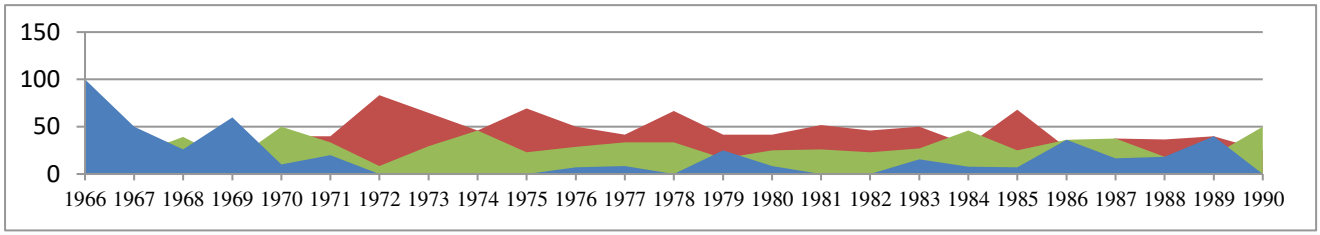
[317] Je n'ai pas pris en compte pour chacun des 3 magazines l'identité musicale des musiciens. Si l'on s'intéresse exclusivement aux artistes plus ou moins inclus dans le rock, la part des artistes français présents sur les premières de couverture de *Rock & Folk* est encore plus faible. Par exemple, si la part de musiciens français est majoritaire en 1969, cela tient à la présence de chanteurs relevant de la chanson dite « à texte », à savoir Jacques Brel, Léo Ferré, Claude Nougaro qui apparaissent chacun une fois et Georges Brassens deux fois.

livres). Si l'on restreint encore la période (1968-1981), à l'exception de 1977, les ouvrages qui concernent l'espace français sont les moins nombreux.

Graphique 4 : Artistes en première de couverture selon l'espace national d'inclusion (exprimé en %)[318]



Détail *Rock & Folk*

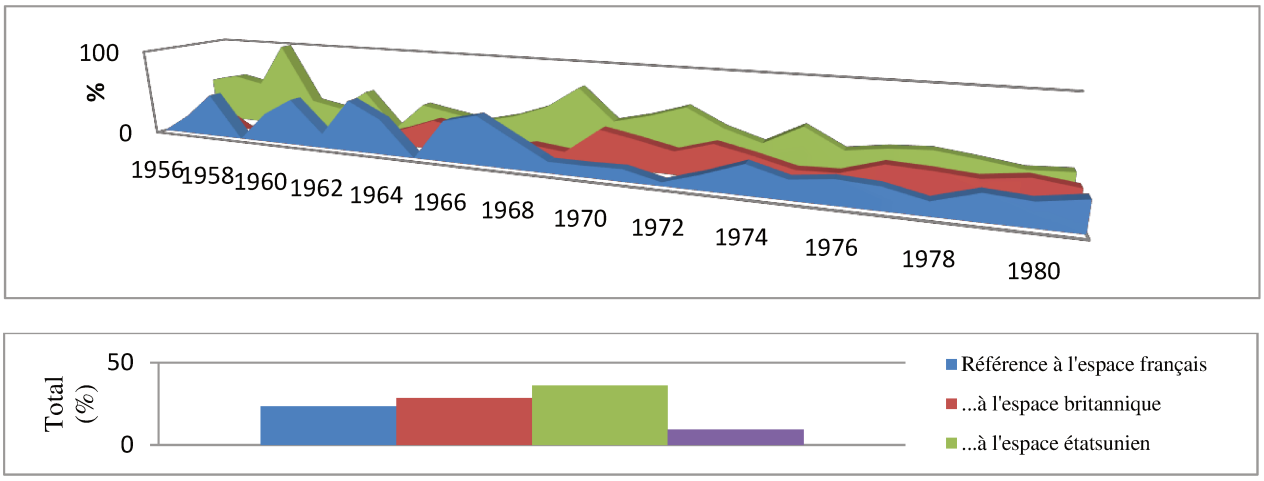


La production médiatique d'une culture rock en France s'est donc massivement constituée autour des espaces étatsunien et britannique. Mais les emprunts à l'étranger servant à la constitution d'un champ du rock en France ne relèvent pas uniquement d'une logique quantitative ; il faut en effet comprendre que la vie du champ du rock en France, c'est-à-dire, les principes qui le structurent, ses évolutions, les moments clefs de sa polarisation etc., dépend en partie des champs du rock au Royaume-Uni et aux Etats-Unis. Dans la mesure où les exemples cités au cours de la partie pour illustrer les différentes phases de la constitution d'un champ du rock témoignaient déjà d'une référenciation récurrente à l'espace « anglo-

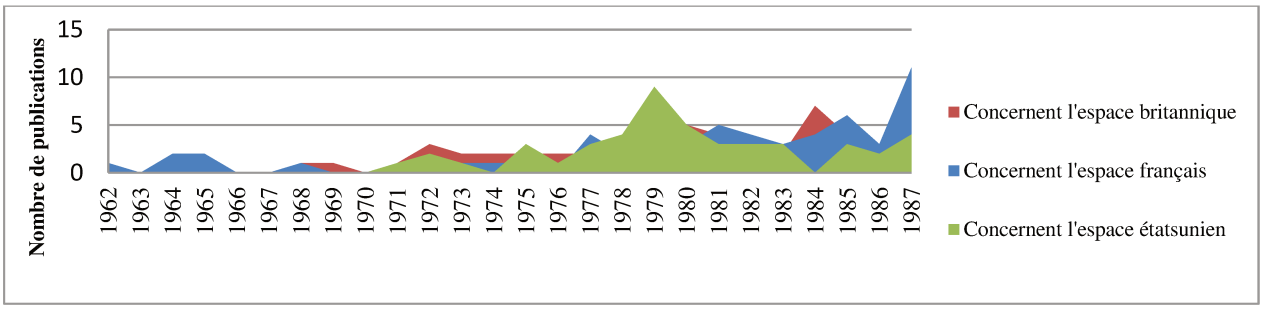
[318] Pour *Salut les Copains*, j'ai pris en compte toutes les premières de couverture de juillet/août 1962 à avril 1968, soit 69 numéros. Pour *Disco Revue*, j'ai comptabilisé les premières de couverture de septembre 1961 à octobre 1966 (27 numéros) avec néanmoins un trou (dû aux archives disponibles) d'avril 1962 à octobre 1964. Pour *Rock & Folk*, j'ai comptabilisé les premières de couverture de novembre 1966 à décembre 1990, soit 280 numéros. Pour plus de visibilité, le graphique n'indique pas les artistes difficilement classables ni les artistes inscrits dans d'autres espaces de production mais ils ont été pris en compte dans le calcul des pourcentages. Je peux les préciser ici, sauf pour *Disco Revue* qui n'en comporte pas. Les artistes « inclassables » représentent 7% des premières de couverture de *Salut les Copains*, c'est-à-dire à peu près autant que les artistes britanniques ou étatsuniens. Dans la mesure où ces 7% concernent quasiment exclusivement Salvatore Adamo, on peut considérer que la part d'artistes français est légèrement sous-évaluée. Dans *Rock & Folk*, les artistes « inclassables » représentent environ 3%. Dans la mesure où il ne s'agit jamais d'artistes qui pourraient être inclus à l'espace français, on peut considérer que les parts des artistes britanniques et étatsuniens sont légèrement sous-évaluées. Toujours dans *Rock & Folk*, les artistes inclus à d'autres pays de production occupent environ 7% des premières de couverture, mais essentiellement à partir de la fin des années 70. Enfin, j'ai pris en compte toutes les vedettes présentes sur une couverture – par exemple, j'ai compté 2 unités pour l'espace français si Johnny Hallyday et Sylvie Vartan apparaissent sur un même numéro ou 2 unités pour l'espace britannique si Mick Jagger est au côté de John Lennon – à l'exception bien entendu des vedettes qui appartiennent à un même groupe – par exemple, j'ai compté 1 unité pour l'espace britannique si Mick Jagger est au côté de Keith Richards. En revanche, lorsque plusieurs vedettes sont présentes sur un même numéro, il arrive que certaines d'entre elles apparaissent en plus petit que la vedette centrale. Dans ce cas, j'ai compté pour une moitié.

saxon », je ne présenterai qu'une synthèse de l'homologie entre des producteurs britanniques ou étatsuniens et des intermédiaires français.

Graphique 5 : Occurrences du terme « rock » dans *Le Monde*[319]



Graphique 6 : Ouvrages sur le rock publiés en France[320]



Avec une sophistication du rock, avec une double attention portée à la qualité littéraire et à la portée socio-politique des paroles, des producteurs britanniques et étatsuniens ont engagé dans leur pratique une légitimité inspirée d'une culture savante. Cette évolution a constitué l'une des conditions de possibilité pour que des critiques français de jazz s'investissent dans la création d'un magazine consacré au rock (*Rock & Folk*). Par la suite,

[319] *Le Monde* ayant numérisé ses archives, j'ai pu effectuer une recherche par mot-clef. Les pourcentages indiqués ne renvoient qu'aux articles qui font référence à au moins un espace de production, soit en évoquant directement un pays de production (rock français, rock en France, le rock à Détroit, etc.) soit indirectement par les artistes mentionnés. A l'instar du graphique précédent, s'ils n'apparaissent pas ici, les articles qui se réfèrent à des musiciens « inclassables » ont été comptabilisés. Enfin, dans la mesure où il s'agit ici d'un corpus de 1.117 articles, il faut bien entendu prendre en compte une marge d'erreurs. Sans compter qu'encore une fois, l'inclusion de musiciens à un espace national ne va pas toujours de soi. Heureusement, seule une poignée de cas oblige à opérer un choix arbitraire. En outre, lorsqu'un musicien ou groupe posait le problème de son inclusion à un espace de production, j'ai choisi d'aller dans le sens contraire de mon argumentation. Par exemple, le groupe ACDC n'a pas été comptabilisé pour l'espace britannique mais pour les autres pays de production.

[320] Ce graphique a été réalisé à partir d'une recherche par mots-clefs (« rock », « pop » et « punk ») sur SUDOC que j'ai combiné à la bibliographie du rock de Pol Gosset. Les traductions d'ouvrages étrangers ont été prises en compte. Enfin, toujours pour ne pas faciliter la correspondance entre les données et mon argumentation, j'ai choisi de comptabiliser pour l'espace français les ouvrages sur ou par des musiciens dont l'inclusion au rock fait débat (Johnny Hallyday, Michel Polnareff, Serge Gainsbourg, etc.). Gosset (Pol), *Bibliorock : répertoire signalétique de 5500 livres en français sur l'histoire du rock et de ses artistes*, Paris, P.Gosset, 2014.

des productions françaises se sont vues également attribuer ces valeurs ajoutées (sophistication musicale et/ou portée socio-politique)[321] mais les principes de légitimation avaient été au préalable posés sur la base de productions britanno-étatsuniennes. Sans compter que les musiciens français ne sont pas toujours à l'abri d'une critique de la copie et de l'inauthenticité. Je mentionnais plus haut le rédacteur en chef de *Best* (Christian Lebrun) pour qui « *Dylan a été le médiateur d'une prise de conscience pour toute une génération dans les pays anglo-saxons* ». Il ajoute alors : « *En France, cette prise de conscience s'est faite par l'intermédiaire d'Antoine, durant la brève période où il a été un peu intéressant, qui était l'incarnation de Dylan et des Stones*. *C'est-à-dire Dylan, pour les thèmes abordés, et les Stones pour la provocation.* » Ainsi, à l'instar de Dylan ou des Stones, la fonction sociale d'Antoine est à prendre au sérieux. Mais cette légitimité que Lebrun reconnait dans Antoine n'est pas spécifique à Antoine ; elle constitue la prolongation en France d'une légitimité générée en premier lieu aux Etats-Unis par Dylan (pour les thèmes) et au Royaume-Uni par les Stones (pour l'attitude).

Comme je viens de le souligner, la politisation d'un discours sur le rock s'est opérée dans un contexte spécifiquement soixante-huitard. En effet, mai 68 a été déterminant pour des professionnels des médias qui, après un passage dans le Supérieur, se sont politisés – au sens de socialisation politique –, et ont participé – du moins certains d'entre eux – aux événements de mai avant de faire carrière dans les médias. Mais la compétence spécifique qu'ils mettent en œuvre après 68 et qui consiste à inscrire le fait musical dans un projet politique contre-culturel a été nourrie par leur connaissance des mouvements contestataires étatsuniens où la musique y jouait un rôle particulièrement manifeste dès l'été 1967 (*Summer of Love*). Il est par exemple significatif que les deux animateurs de Campus, François Jouffa et Michel Lancelot, se soient rendus dans des universités étatsuniennes – le premier a suivi des études à l'université de Seattle ; le second a visité des campus californiens à tire personnel – avant d'être engagé dans l'émission, et donc avant mai 68. D'ailleurs, bien que le titre de l'émission fasse écho aux événements de mai qu'elle relaye largement, il faut rappeler que Campus est diffusé dès le mois d'avril ; ainsi, le titre renvoie plutôt aux campus californiens qu'à la contestation étudiante parisienne. Ce capital acquis à l'étranger que des acteurs investissent professionnellement et sans lequel on ne peut comprendre les principes d'autonomie du rock qu'ils posent dans l'espace médiatique français se retrouve, d'une autre façon, dans la lecture et l'usage des théoriciens de la contre-culture étatsunienne[322]. On se souvient par exemple de

[321] Il s'agit essentiellement de groupes de rock progressif (par exemple, Magma ou Gong) et/ou de groupes politisés, apparus aux alentours de 1968. A ce sujet, voir le chapitre 8.

[322] Il s'agit bien d'un capital qui remplit alors une fonction distinctive. Dans un article consacré aux événements de mai, Cristiani écrit : « *Notons, au passage, qu'on a fait grand cas de la philosophie d'Herbert Marcuse, mais*

l'interview d'Edgar Morin dans laquelle Paul Alessandrini, lecteur de Jerry Rubin – co-fondateur du Parti politique Yippie (Youth International Party) – cerne bien l'enjeu qui s'est posé avec le passage du hippisme au yippisme – c'est-à-dire une radicalisation de la contestation. On se souvient également de l'article d'Yves Adrien qui en 1971 situe les déhanchements – en anglais, *Pelvis* pour le bassin – d'Elvis Presley aux origines des contre-cultures. Or, traduit en France cette même année mais publié aux Etats-Unis l'année précédente, le manifeste du yippisme de Rubin présentait déjà cette lecture en soutenant la thèse que « *la Nouvelle Gauche est sortie du pelvis ondulant d'Elvis Presley* », et donc, que « *la révolution a commencé avec le rock*[323] ».

Nous avons vu que la diversification et polarisation d'une presse rock se sont opérées à partir de la nouvelle position que *Rock & Folk* a instituée au sein d'une presse musicale. Cela étant, pour chaque position occupée, les professionnels médiatiques se sont inspirés de leur lecture d'une presse étrangère. La prétention littéraire que certains critiques de *Rock & Folk* engagent dans leur pratique a été nourrie par des influences diverses, comme le note Tamagne : « *[…] le "nouveau journalisme" à la Tom Wolfe, le journalisme gonzo d'Hunter S. Thompson, mais aussi la littérature romantique et décadente, la bande dessinée, la série noire, la science-fiction*[324] ». Les références au nouveau journalisme et au journalisme gonzo, tous deux fondés aux Etats-Unis, sont particulièrement intéressantes car elles renvoient à une écriture subjective que Paringaux revendiquait dans une interview citée plus haut (« *J'ai toujours écrit de manière très subjective.* »). Philippe Manœuvre s'est également inspiré du journalisme gonzo, mais puisant ses sources dans la critique rock de l'Etatsunien Lester Bang (Creem) ou du Britannique Nick Kent (NME) qui ont été « *une influence colossale*[325] » pour lui, il s'en sert pour incarner une figure du *rock critic* qui se distingue du sérieux d'un Philippe Paringaux. A l'opposé de la position occupée par les critiques *Rock & Folk*, Frank Lipsik a fondé *Pop Music* dans l'optique de proposer un hebdomadaire musical – *Rock & Folk* et *Best* sont des mensuels – « *vraiment calqué sur ce qui était Melody Maker [hebdomadaire britannique]*[326] ». Il ajoute au cours de l'entretien qu'abonné au NME – autre hebdomadaire britannique –, il possédait la collection complète. Déjà trois rédacteurs de Disco Revue (Jacques Barsamian, Jean-Claude Berthon et Bob Lampard) avaient créé *France Disques*, un hebdomadaire inspiré du *Melody Maker* et du *New Musical Express* mais il disparait rapidement. Dans un article publié dans *Le Monde* en 1970, Claude Flouter rend

---

qu'aucun des leaders étudiants français ne l'a lu, pas plus, sans doute, que ceux de Berkeley ou de Rome. » Cristiani (François-René), « Art et contestation », *op.cit*, p.65.

323 Rubin (Jerry), *Do it : scénarios de la révolution*, Editions du Seuil, Paris, 1971, [New York, 1970], p.17.

324 Tamagne (Florence), « Aux origines de la critique rock… », *op.cit*, p.246.

325 Cité in Quillien (Christophe), *Génération Rock & Folk, op.cit*, p.202.

326 Entretien avec Frank Lipsik, avril 2015.

d'ailleurs compte d'une presse spécialisée diversifiée qui s'est inspirée d'une presse étrangère :

> Original, sérieux et intelligent, contenant des analyses souvent pertinentes débordant sur les problèmes de la vie et du quotidien, Rock and Folk (mensuel) est le "vétéran " des périodiques " pop "français : quatre années d'existence. À ses côtés se sont rangés ces derniers mois : Pop-music (hebdomadaire), qui souffre cruellement de vouloir jouer en France le rôle de Melody Maker, mais qui atteint déjà à son huitième numéro un chiffre de vente de quarante mille exemplaires; le Pop (deux fois par mois), soutenu par l'esprit de la contestation et qui cite volontiers des articles de Rolling Stone; Actuel (mensuel), dont l'esprit- sympathique - se rapproche de celui de l' " underground " (l'humour anglo-saxon en moins)[327].

Outre le contenu musical d'une culture rock française en grande partie importée (plus ou moins selon les sources), les principes à l'origine de la constitution et de la polarisation d'un champ du rock sont donc posés par des intermédiaires français qui se réapproprient une bonne part de principes engagés par des producteurs britanniques et étatsuniens. Il ne s'agit en aucun cas de déconnecter cet espace médiatique français de son ancrage dans un contexte français. Différents exemples qui ont été mobilisés montrent bien par exemple que la structuration du champ s'est opérée dans le contexte soixante-huitard. De plus, si nous allons voir que la presse rock française se diversifie et se structure à l'image d'une presse étrangère, des critiques français n'en développent pas moins des qualités qui leur sont propres. Philippe Teillet note par exemple que l' « *esthétique du tragique* » déployée par *Rock & Folk* lors d'articles régulièrement consacrés aux *rock stars* décédées a été une marque distinctive du magazine, certes, vis-à-vis d'une presse de variétés ou même de son concurrent *Best*, mais aussi vis-à-vis d'une presse musicale étrangère[328]. Ainsi, cet espace médiatique français qui s'autonomise en autonomisant le rock ne peut valoir pour « copie » d'un champ central britanno-étatsunien. En revanche, opérant au sein d'un champ de réception majoritairement orienté vers les productions britanno-étatsuniennes, les producteurs français d'une culture rock (médiatique) se servent de et adaptent des principes structurants étrangers.

*

A la convergence d'un marché du rock qui émerge et de l'apparition d'intermédiaires qui se spécialisent dans le rock, un champ du rock se constitue en France au cours des années 60. L'émergence de ce champ résulte essentiellement de la stratégie d'un public et d'intermédiaires qui cherchent à se distinguer de l'espace des variétés. Ce champ français du

[327] Fléouter (Claude), « Naissance d'une presse », *Le Monde*, 5 juin 1970.
[328] Teillet (Philippe), « Les cultes musicaux… », *op.cit*.

rock est particulier en ceci que la distinction vis-à-vis des variétés, à l'origine de l'autonomisation du champ, engage aussi une distinction d'ordre national puisque l'espace du rock est inscrit dans un espace britanno-étatsunien alors que l'espace des variétés est inscrit dans un espace français. Bien entendu, une fois constitué, les acteurs d'un champ du rock en France n'ignorent pas les rockers français qui arrivent sur le marché du disque vers la fin de la décennie et qui constituent au sein du champ des producteurs spécialisés. Nous verrons d'ailleurs que ces rockers français sont reconnus en tant que tels parce qu'eux-mêmes mettent en jeu les valeurs autonomes, à l'origine de la constitution d'un champ du rock en France, qui ont été abordées au cours de ce chapitre (politique, culture légitime, etc.). Mais la surreprésentation des produits britanno-étatsuniens dans une culture rock française et la situation de dépendance du champ français du rock vis-à-vis des champs britannique et étatsunien du rock montrent bien que les structures d'un champ français du rock découlent en grande partie d'une homologie structurale internationale.

D'une certaine façon, le « grand partage » dont il a été question au cours de ce chapitre et du précédent est contextuel, au sens où il n'était pas donné dès l'importation du rock en France puisqu'il découle de la stratégie des producteurs des yéyés d'un côté, de la stratégie des fans de rock de l'autre. Mais nous verrons qu'au-delà de ce contexte particulier, le « grand partage » opéré par divers acteurs de la musique qui obéissent aux lois des champs de production culturelle tient également à l'intériorisation par l'ensemble des acteurs dont il est question de schèmes de classification qui commandent de lire le culturel à partir du paradigme national. Le « grand partage » qui renvoie le rock aux espaces britannique et étatsunien, et les variétés/chanson française à l'espace français, s'inscrit dans une histoire plus longue de nationalisation des styles musicaux, c'est-à-dire d'une histoire où le culturel tend à être toujours envisagé comme le produit du national.

Chap.7 : Les frontières culturelles des styles nationalisés

> Si le son du MC5 est Détroit, si les Clash sont Londres, les Saints respirent l'Australie, sa poussière et sa chaleur impossible[1].
>
> Recul, déclin, régression, déroute même, on ne sait plus comment qualifier la situation du français dans le monde et dans le petit Hexagone. La morosité qui imprègne la France finit par atteindre la substance même de son "génie", à savoir sa langue. Alerte ! Si le français recule, nous sommes tous, nous francophones, menacés dans notre identité, dans notre être[2].

La notion de nationalisation sur laquelle repose la problématique de thèse renvoie à deux acceptions intrinsèquement liées du terme, la première impliquant la seconde. Par l'idée d'une nationalisation du rock, il s'agit d'envisager l'attribution d'une « francité » au rock français – à ses producteurs, aux productions – qui s'en trouvait privé en raison d'une identité étrangère attribuée dans un premier temps au genre musical. Mais, ce qui relève donc d'un processus de francisation (discursive) suppose au préalable une représentation nationalisante des styles musicaux. D'une certaine manière, les chapitres précédents en ont déjà fait la démonstration. En effet, j'ai pu montrer tour à tour que les premiers discours français sur le rock inscrivaient le genre dans une culture étatsunienne (chap.1) ; puis qu'une « anglicité » a été attribuée au rock britannique à partir des Beatles (chap.3) ; ou encore, que des producteurs ont pu signifier une « francité » des productions yéyés en les inscrivant dans une tradition musicale française (chap.5). Mais jusqu'ici, les approches sont restées essentiellement contextuelles. Ce chapitre propose alors de remplir un double objectif. Il s'agira d'offrir une synthèse d'analyses jusque-là disséminées par un plan pratiquement chronologique, en même temps que cette synthèse permettra d'apporter une approche inédite en mettant l'accent sur des « représentations collectives[3] » permanentes qui transcendent en partie les différents

---

[1] Dister (Alain), « Punk an 1 », *Rock & Folk*, n°126, juillet 1976, p.62.
[2] Cans (Roger), « Le reflux », *Le Monde*, 5 décembre 1979.
[3] Je me réfère d'abord à la contribution pionnière de Durkheim. Mais le lecteur peut se rapporter aussi à des auteurs plus récents qui parlent plutôt de « représentations sociales » (Moscovici ou Seca par exemple). Durkheim (Emile), *Sociologie et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, chap.1, « Représentations individuelles et représentations collectives », [1898], p.1-39 ; Moscovici (Serge), *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses universitaires de France, 1961 ; Seca (Jean-Marie), *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2001.

contextes et les motivations particulières des acteurs[4]. En effet, la représentation nationalisante des styles musicaux agit comme un schème classificatoire qui structure – au-delà du contexte et du profil des locuteurs – les discours sur la musique tout en ayant des effets concrets en orientant les pratiques[5]. Pour cette raison, je me permettrai d'éviter de sociologiser systématiquement les locuteurs ; leur statut, leur profil sociologique ou encore le contexte d'élocution pourront être donnés à titre informatif mais ne serviront pas à une analyse critique de leurs discours. En parlant de « commentateurs », j'essaierai justement de dégager une structure d'ensemble qui sous-tend une représentation nationalisante des styles musicaux, ce qui ne m'empêchera pas d'identifier des variantes qui peuvent fluctuer en fonction des locuteurs et/ou du contexte d'élocution. De plus, toujours dans l'optique d'une montée en généralité, je m'autoriserai à puiser des exemples antérieurs à l'apparition du rock et à mentionner des commentateurs étrangers.

Aborder les styles nationalisés par leurs « frontières », c'est s'offrir la possibilité de répondre simultanément à trois questions. D'abord, sur la base de quels éléments les commentateurs rattachent-ils l'identité d'un style à l'identité d'une nation ? Ensuite, dans quelle mesure les commentateurs opposent-ils des styles nationalisés distincts les uns des autres ? Enfin, comment les commentateurs rendent-ils compte d'une circulation et d'une réappropriation à l'international de styles nationalisés ? Autrement dit, le chapitre abordera de

---

[4] Tout l'intérêt est de pouvoir articuler structure et action, permanence et contexte. Les représentations collectives dont il sera question ici me permettront d'opérer une montée en généralité, de dégager des principes généraux d'une nationalisation des styles musicaux, sans pour autant induire une philosophie de l'histoire où le contexte serait contingent ou encore une théorie sociologique de l'action qui pré-déterminerait la conduite des acteurs. Les chapitres précédents ont au contraire montré qu'une identification française du rock n'était pas donnée dès le départ, notamment parce qu'elle a contextuellement évolué en fonction des stratégies de différents acteurs. Par exemple, nous avons vu qu'en s'inspirant d'un « modèle anglo-saxon », des producteurs ont suscité la critique d'un public pour qui un rock « authentique » pouvait n'être qu' « anglo-saxon » (chap.4). Ou encore, si la conception d'une spécificité étatsunienne du rock a constitué dès le départ un obstacle à la reconnaissance d'une « francité » des rockers français, les producteurs qui ont cherché à éloigner les yéyés d'une esthétique rock ont contribué à transformer une critique relative au manque d'originalité (critique de la copie) en une critique qui nie l'existence d'un rock produit en France (chap.5 et 6). Puisque j'ai évoqué dans la note précédente le concept de « représentations sociales », il est intéressant de remarquer que Serge Moscovici (cité par Jean-Marie Seca) n'évacue pas l'importance du contexte : « *[…] système de savoirs pratiques (opinions, images, attitudes, préjugés, stéréotypes, croyances), générés en partie dans des contextes d'interactions individuelles ou/et intergroupaux […] socialement déterminés […] assemblage de références sémantiques et cognitives […] activées différentiellement en contexte, selon les finalités et les intérêts des acteurs sociaux qui s'en servent pour communiquer […]* ». A l'inverse, l'identification française du rock, bien qu'évolutive, ne peut être réduite à la conduite convergente ou divergente de différents acteurs qui agissent selon des motivations qui leur sont propres. Déjà au chapitre 5, en mettant l'accent sur une partition contextuelle entre rock « anglo-saxon » et yéyés français, j'ai dû articuler ce qui relève d'une stratégie des producteurs et ce qui relève d'une représentation plus transcendante pour rendre compte de la corrélation entre une variétisation et une francisation. Le chapitre se propose alors d'insister sur cette représentation partagée par différents acteurs à différents moments et qui détermine en partie – en partie seulement – leur conduite. Kalberg (Stephen), « Les modes d'articulation entre l'action et la structure : le pluralisme des motifs et le structuralisme de Weber », in Kalberg (Stephen), dir., *La sociologie historique comparative de Max Weber*, Paris, La Découverte, 2002, p.53-86 ; Seca (Jean-Marie), *Les représentations sociales*, *op.cit*, p.11.

[5] Pour prendre en compte la remarque de la note précédente, il faudrait donc ajouter qu'en retour, les pratiques des acteurs participent à façonner ces représentations.

deux façons les frontières mises en jeu par les commentateurs : la frontière comme conteneur et la frontière comme délimitation entre intérieur et extérieur – qui peut s'apparenter à une barrière ou au contraire à une zone de contact. On l'aura compris, la nationalisation des styles musicaux renvoie en creux à un récit sur les « cultures nationales » – je les détaillerai un peu plus loin – et les frontières des styles nationalisés à un récit sur les frontières culturelles des nations.

Lecture émanatiste, lecture culturaliste : deux versions d'une nationalisation des styles musicaux

Bon nombre de commentateurs lisent le fait musical en fonction de son inscription dans un espace national. Mais il faut pouvoir distinguer au sein de leur usage récurent du référent national ce qui relève d'un discours (informatif) sur les espaces nationaux de production – par exemple, resituer tel musicien dans tel pays de production – d'un discours (explicatif) sur les identités nationales des productions. Dans ce second cas, les commentateurs inscrivent les styles musicaux *dans* des cultures nationales – au sens de patrimoine artistique de la nation – et les expliquent *par* les cultures nationales – au sens que l'ethnographie a donné au terme « culture », c'est-à-dire un ensemble de croyances, de traditions, de pratiques (dont la pratique langagière) et de représentations. Ils empruntent alors, tout en y participant, à un « récit national[6] » pour rendre compte des styles musicaux. Ce qui relève donc d'une articulation entre un récit culturel et un récit national renvoie à une forme de nationalisme culturel dans la mesure où les commentateurs posent la culture (les

[6] La notion s'inscrit dans un courant de recherche qui contourne une approche objectiviste de la nation. Comme le souligne Yves Déloye, Max Weber insistait déjà sur les limites d'une classification de ses « *caractéristiques objectives* ». Dès lors, des travaux se sont attachés à aborder la nation comme « *représentation* » (Déloye) ou « *communauté imaginée* » (Anderson). Sans induire que la nation relève d'une « *illusion identitaire* » (Jean-François Leguil Bayart), la notion de « récit national » permet justement d'évacuer la question de l'existence réelle des nations pour s'intéresser à sa dimension narrative et aux effets sociaux de cette narration, comme l'a souligné Charles Tilly : « *Whatever their truth or falsehood by the standards of historical research, such stories play an indispensable role in the sealing of agreements and the coordination of social interaction.* » Cette approche est particulièrement intéressante pour aborder mon terrain dans la mesure où elle me permettra d'insister sur la participation des commentateurs à un « récit national », sans considérer pour autant que leurs propos soient nécessairement erronés, ce qui reviendrait alors à nier la connaissance, même spontanée, que ces commentateurs ont acquis de par leur profession. Enfin, notons que cette partie de chapitre propose d'apporter une contribution à une sociologie du « récit national », complémentaire de nombreux travaux qui s'appuient plutôt sur le discours d'acteurs politiques. Or, comme le souligne très justement Vincent Martigny, « *pour que les individus puissent s'y identifier, il est nécessaire que le motif sur lequel il repose […] rencontre un écho dans l'opinion publique qui soit antérieur à la manifestation immédiate du phénomène nationaliste.* » Déloye (Yves), *Sociologie historique du politique*, Paris, La Découverte, 1997, p.55-59 ; Anderson (Benedict), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, 1996, [London, Verso, 1983] ; Leguil Bayard (Jean-François), *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1997 ; Tilly (Charles), « Political identities in changing polities », *Social Research*, vol.70, n°2, 2003, p.608 ; Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français. Récit national et usages politiques de la culture en France (1981-1995)*, Thèse de doctorat en science politique sous la direction d'Astrid von Busekist, IEP de Paris, 2012, p.31.

arts, la musique) et/ou le culturel (sens ethnographique) comme composition essentielle des identités nationales[7]. Cela dit, de la même façon que le récit national est un « *processus mobile, changeant, variable selon les époques* » et qu'« *il existe plus d'un récit national par nation durant la même période* », de la même façon que « *l'analyse du nationalisme culturel doit laisser place à une étude des nationalismes culturels*[8] », la nationalisation des styles musicaux est fondamentalement plurielle. J'en ai dégagé deux types. Le premier relève d'une lecture émanatiste des styles musicaux ; le second d'une lecture culturaliste. Dans le premier cas, les commentateurs envisagent le style musical comme une émanation d'une collectivité nationale individualisée, c'est-à-dire conçue comme une personne dotée d'une personnalité[9]. Ce récit hypostatique sur la nation s'inscrit dans une représentation des populations nationales qui s'est forgée en Allemagne au cours du 18e, autour de la notion de *Volksgeist*, que Wolf Feuerhahn définit ainsi :

> Celles-ci [les nations], conçues sur le modèle romantique du "génie", requéraient un type d'approche spécifique car, à l'image de l'acte humain de création, les textes, les monuments, les événements historiques ayant marqué l'histoire d'une nation étaient compris comme les productions intentionnelles d'une instance ayant une vie propre, le peuple […] En saisissant la langue, le droit, l'art ou l'économie d'un peuple donné

[7] J'emprunte ici la définition que Vincent Martigny a donnée au nationalisme culturel tout en l'ayant amputée pour l'adapter à mon terrain. Chez lui, l'articulation entre récit national et récit culturel est à double sens : les discours relevant d'un nationalisme culturel cherchent autant à replacer les enjeux culturels au cœur d'une définition de la nation que d'identifier des conceptions nationales de la culture. Ce second mouvement, bien qu'il sera utile ici et là pour analyser certains discours, n'occupe qu'une place secondaire dans une nationalisation des styles musicaux. De plus, comme Martigny le souligne, les usages de la notion dans la recherche sont diverses et le lecteur peut se rapporter à son état de l'art dont les nuances nous éloigneraient par trop de mon sujet (ou seront plus utiles au cours de l'argumentation). En revanche, j'aimerais apporter une précision qui, à ma connaissance, est trop peu soulignée dans les différentes définitions du nationalisme culturel. Plusieurs travaux s'attachent à montrer que ceux qui y participent postulent une supériorité de leur nation et de leur culture ou, plus simplement, en font la promotion (Cécile Laborde, Guy Michelat et Jean-Pierre Hubert Thomas ou encore Michel Winock). Or, si j'ai pu retrouver dans mon terrain des discours qui effectivement hiérarchisent les cultures nationales ou promeuvent telle culture, je ne pense pas que la hiérarchisation et la promotion constituent des critères de définition exclusifs du nationalisme culturel. En effet, au plus général, la notion peut renvoyer à une définition des nations par leur culture, à la démonstration de leur existence par l'existence de cultures nationales. Sans compter que, comme nous l'avons vu dans pratiquement tous les chapitres, la hiérarchisation ou promotion de cultures nationales peut s'effectuer au détriment de la nation d'appartenance du locuteur qui l'opère. On pourrait alors parler d'un nationalisme culturel inversé. Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.32-47 ; Laborde (Cécile), « The cultures of the Republic : nationalism and multiculturalism in French republican thought », *Political Theory*, vol. 29, n°5, 2001, p.716-735 ; Michelat (Guy) et Thomas (Jean-Pierre Hubert), *Dimensions du nationalisme : Enquête par questionnaire. Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques 143*, Paris, Presses de la FNSP, 1966, p.32 ; Winock (Michel), *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, « Nationalisme ouvert et nationalisme fermé », p.11-40.

[8] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.31 et p.44.

[9] Dans sa définition du nationalisme culturel, John Hutchinson parle de « *collective personality* ». Pour Martigny, cette conception d'une collectivité nationale non réductible à la somme de ses parties renvoie à une particularité du récit national qui n'est pas en jeu dans les « *récits d'appartenance des peuples* » de Rogers Smith. Puisque je table sur deux récit nationaux dont l'un ne fait pas intervenir l'idée d'une collectivité individualisée, je ne pense pas que cette particularité constitue un critère nécessaire ni à une définition du nationalisme culturel, ni à une définition du récit national. Hutchinson (John), « Re-interpreting cultural nationalism », A*ustralian journal of politics and history*, vol.45, n°3, 1999, p. 394 ; Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.30 ; Smith (Rogers), *Stories of Peoplehood*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

> comme des "expressions" de l'esprit de ce peuple, a été forgée une psychologie métaphysique attribuant des intentions à un esprit collectif objectivé. La diversité des monuments, œuvres d'art, textes juridiques ou productions littéraires produits sur un même territoire est interprétée comme procédant d'une raison réelle unique, l'"esprit du peuple"[10].

En parallèle d'une logique émanatiste qui renvoie donc les styles musicaux à une manifestation du « génie » des « peuples », des commentateurs développent plutôt une lecture « de type[11] » culturaliste dans la mesure où ils expliquent les styles par l'enculturation des musiciens. Ainsi, au moins deux conceptions différentes des cultures nationales sous-tendent la nationalisation des styles, l'une qui renvoie à une communauté culturelle organique et immémoriale[12], l'autre qui renvoie à un processus de transmission par lequel les individus acquièrent la culture de la nation dont ils sont issus. Pour autant, nous verrons que cette dichotomie est par trop schématique, pour au moins deux raisons. D'une part, parce qu'un même commentateur peut alternativement recourir à ces deux lectures[13] ; d'autre part, parce que la lecture culturaliste entretient une certaine ambiguïté : s'opposant sur le principe à toute essentialisation, elle participe néanmoins d'une essentialisation des cultures musico-nationales.

---

[10] Feuerhahn (Wolf), « Une sociologie des habitus nationaux. Norbert Elias et l'héritage de Heidelberg », *Individu & nation*, [en ligne], vol.3, 2009.

[11] Contrairement à certains acteurs du jazz dont j'ai pu montrer qu'ils ont suivi un enseignement universitaire d'anthropologie culturelle, je ne suis pas en mesure de le faire pour l'ensemble des commentateurs dont il sera question. Ainsi, je préfère renvoyer ce qualificatif (« culturaliste ») à une analogie que je pose avec le courant culturaliste universitaire, sans pouvoir démontrer que les commentateurs en soient nécessairement des lecteurs. Plus généralement, je m'autoriserai pour rendre compte de certains discours à poser une analogie avec des notions sociologiques, comme par exemple l'habitus national. Ces analogies ont donc bien des vertus heuristiques mais ne visent en aucun cas à soutenir l'idée que les commentateurs participent d'une théorie sociologique.

[12] On pense bien évidemment à une conception dite « à l'allemande » de la nation. D'ailleurs, si j'ai tenu à conserver en titre de partie le terme allemand « *Volksgeist* », c'est précisément pour me préserver d'un nationalisme méthodologique qui tendrait à renvoyer cette conception « à l'allemande » de la nation à une spécificité germanique. Au contraire, l'intérêt est de souligner que cette conception est largement véhiculée par des discours sur la nation de commentateurs français. Anne-Marie Thiesse soulignait déjà que les qualificatifs nationalisant « à l'allemande » et « à la française » tendaient à faire oublier que la construction d'une identité française a reposé aussi bien sur une conception « à la française » que sur une conception « à l'allemande » : « *Car c'est une double conception de l'identité française qui se forme au cours du 19e siècle. La première version met en avant l'exceptionnalité d'une nation qui n'a pas, comme les autres, à quêter ses fondements dans la tradition populaire ; la seconde, s'inscrit dans le mouvement européen général. D'un côté, donc, la représentation anciennement forgée de la France comme détentrice d'une universalité transcendant les particularismes et associée à la définition, issue de la Révolution, de la nation française comme résultante d'un choix politique individuel excluant tous les déterminismes. De l'autre, la perception de la nation comme communauté organique ancrée dans sa tradition […] Il est devenu usuel aujourd'hui d'opposer les conceptions "à la française" et "à l'allemande" de la nation, la communauté de citoyens et le "Volk". Les deux coexistent pourtant depuis le 19e siècle, et la Troisième République va les développer concomitamment […] En fait, la quête et le culte du folklore vont être pratiqués en France avec la même ardeur que dans les autres nations européennes, mais avec une insertion moins univoque dans la construction identitaire.* » Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales. Europe 18e-20e siècles*, Paris, Seuil, 2001, [1999], p.173-174.

[13] Il faudra donc accepter cette ambigüité sans laquelle on trahirait la réalité empirique. En théorie, les lectures culturaliste et essentialistes sont fondamentalement inconciliables. Dans la pratique, les tenants d'une conception culturaliste peuvent charrier de façon latente et contradictoire des principes qui relèveraient d'une lecture essentialiste.

7.1.1 Le référent national comme point nodal des « territoires musicaux »

Avant d'en venir aux styles nationalisés, il convient de présenter différentes échelles des « territoires musicaux », d'abord, pour tenter de dégager une structure générale d'une territorialisation musicale à partir de laquelle il sera possible de mieux comprendre les ressorts d'une nationalisation des styles[14]. Il s'agira alors simplement de répondre à la question suivante : sur la base de quels éléments les commentateurs rattachent-ils l'identité musicale à l'identité culturelle d'une population et/ou d'un espace géographique ? Ensuite, parce qu'en quittant momentanément la focale sur la nation, je pourrai paradoxalement démontrer que le référent national constitue pour les commentateurs le point nodal à partir duquel s'articulent et s'emboitent différents « territoires musicaux ». 6 échelles peuvent être dénombrées : urbaine, régionale, nationale[15], supranationale ou trans-nationale[16], sociale (au sens de classe sociale) et ethnique[17].

En abordant au chapitre 3 le Mersey Beat, j'ai pu sommairement évoquer le cas d'un style musical qui tire son identité de son contexte local de production. Ici, c'est d'abord un élément du paysage (la rivière Mersey qui traverse Liverpool) qui apporte au courant musical un trait caractérisant. Mais l'identification d'une musique par la ville peut renvoyer à une articulation plus explicative, comme en témoigne cet article d'Alain Wais (*Le Monde*, 1980) dans lequel il rend compte de l'esthétique musicale d'un groupe hollywoodien par l'environnement urbain :

> […] les Motels apparaissent comme l'un des rares, sinon le seul groupe issu de Hollywood, qui tire l'inspiration de sa musique et de ses textes, de son environnement, d'un mode de vie et de pensée caractéristiques. Les Motels, c'est Hollywood; il y a quelque chose de factice dans leur univers, un rock "plastic " étoffé d'arrangements délibérément sophistiqués, de sonorités clinquantes, de textes impressionnistes[18].

---

[14] Lorsqu'il s'agira de discours sur le rock, je mobiliserai exclusivement des exemples qui concernent les rocks britanniques et étatsuniens. En effet, le cas du « rock français » sera l'objet du dernier chapitre.

[15] Soulignons néanmoins que le terme « national » pose une ambiguïté avec le « rock anglais » qui renvoie plus aux productions britanniques qu'à celles de la nation anglaise *stricto sensu*.

[16] Il s'agira de rendre compte d'une inscription de musiques dans une culture européenne et dans une mythologie des « musiques noires » qui renvoie à une Afrique originelle. Dans le premier cas, on peut parler d'une échelle supra-nationale dans la mesure où le référent national reste pensé et articulé avec une culture européenne. Dans le second cas, il s'agit plutôt d'une échelle trans-nationale au sens où les limites des Etats-nations ne sont pas pensées dans l'usage que font les commentateurs de l'Afrique. J'étudierai en seconde partie de chapitre le « rock anglo-saxon » et la « chanson francophone » qui relèvent moins d'une échelle supra ou trans nationale que d'une échelle nationale particulière.

[17] Pour les deux dernières échelles (sociale et ethnique), il va de soi que le terme de « territoire » implique alors un sens imagé. Cela dit, même pour les autres échelles qui renvoient bien à un territoire au sens géographique et/ou administratif, nous verrons que l'enjeu renvoie tout autant, du moins pour une lecture émanatiste, à une territorialisation imagée.

[18] Wais (Alain), « Les Motels et Taxi Girl au Palace », *Le Monde*, 17 décembre 1980.

Autrement dit, des éléments caractéristiques de la ville peuvent être retrouvés dans l'esthétique musicale, comme si cette dernière en était imprégnée. Le secteur industriel offre le plus souvent l'occasion de ce type d'articulation[19]. Par exemple, au sujet du groupe étatsunien Devo : « *Les musiciens sont originaires d'Akron, Ohio, la capitale américaine du caoutchouc, une ville qui vit au rythme de ses industries, le berceau idéal pour des mutants bioniques, ce qu'ils sont*[20]. » L'emploi d'un lexique musical (« rythme ») pour parler de l'industrie témoigne alors d'une articulation à double sens. L'environnement industriel sert à expliquer l'esthétique musicale en même temps que le secteur industriel est musicalisé. D'une façon bien plus explicite, cet article pose également une double analogie entre le son industriel d'un groupe étatsunien et le son musical du métal travaillé :

> Pere Ubu est né voici plus de trois ans à Cleveland, une ville fourmilière dont le décor se partage entre les fonderies, les aciéries et les cimenteries. La musique du groupe, explique son chanteur, tire sa source de l'étroite relation qui peut exister dans cette ville entre le corps humain et la machine. Un rock crispant et crispé qui traduit les obsessions des temps modernes par des sons insolites et des interventions dissonantes. L'aliénation d'une civilisation où l'espace vert est prisonnier du béton, où les couleurs sont malades. La musique de Pere Ubu ressemble au métal qui crisse, provocation sonore pour tester les réflexes de l'homme face aux techniques qui le font vivre. Pere Ubu est un groupe industriel qui montre la réalité d'un quotidien que l'on croit généralement du domaine de la science-fiction. Mais de toute évidence le groupe parle au présent[21].

Bien avant cet article, cette transposition à double sens – de l'univers industriel à l'univers musical et de l'univers musical à l'univers industriel – se retrouvait déjà dans les propos de Jean Cocteau qui au début du 20e siècle, associait les rythmes syncopés du jazz aux rythmes des machines industrielles. Mais l'analogie par transposition peut aussi laisser la place à une analogie par antithèse. C'est par exemple le cas de cet article qui présente l'esthétique de la musique de Boston comme une réaction contre l'environnement urbain : « *Boston est une ville neutre, propre et sans excès, ou plutôt sans extrêmes si ce n'est celle d'une musique brutale qui parvient à dévier la monotonie du quotidien en violant son inertie*[22]. » Enfin, analogie par transposition et analogie par antithèse peuvent être combinées[23] :

> Si Boston est un centre industriel, Detroit est une industrie vivante, une cité tentaculaire à laquelle on échappe difficilement. Surnommée Motor-City, Detroit est aussi le berceau du

[19] Notons d'ailleurs qu'un sous-genre du rock qui apparaitra à la charnière des années 70-80 sera qualifié de « rock industriel ».
[20] Wais (Alain), « Devo au Palace », *Le Monde*, 20 novembre 1978.
[21] Wais (Alain), « Père Ubu au Bataclan », *Le Monde*, 13 décembre 1978.
[22] Wais (Alain), « The Cars au Palace », *Le Monde*, 28 novembre 1978.
[23] Puisque j'ai effectué un parallèle avec le jazz dans la première moitié du 20e siècle, il est intéressant de rappeler que l'analogie entre jazz et industries impliquait également une antithèse. En effet, renvoyés au mythe de l'Africain primitif, les rythmes syncopés du jazz servaient également d'antithèse à la modernité industrielle.

> rock le plus dur, le plus violent des États-Unis, le seul exutoire à la grisaille du béton et au bruit envahissant des machines[24].

A l'image d'une ville « violente », le rock qui s'y pratique est violent (analogie par transposition). Mais la violence de ce rock est aussi un « *exutoire* » à la violence de la ville, le bruit du rock rivalisant avec le bruit des machines (analogie par antithèse). Ces articles d'Alain Wais témoignent d'une certaine ambiguïté. D'un côté, les analogies effectuées laissent penser que les musiciens pratiquent la musique en fonction de leur environnement : pour les Motels d'Hollywood, la musique et les textes tiennent à un « *mode de vie* » ; Père Ubu de Cleveland « *montre la réalité d'un quotidien* » ; les groupes de Detroit tentent de s'échapper de « *la grisaille du béton* ». Mais d'un autre côté, les analogies reposent également sur une représentation imagée de la ville qui est alors conçue comme une entité déshumanisée dont les caractéristiques ne tiennent pas aux populations qui la composent : « *ville fourmilière* » ; « *ville neutre, propre et sans excès* » ; *industrie vivante, une cité tentaculaire à laquelle on échappe difficilement* ». Il est alors important de souligner pour la suite que cette personnalisation de la ville – qui implique paradoxalement une déshumanisation – concerne dans tous ces exemples des villes étatsuniennes. En revanche, les discours qui inscrivent les productions britanniques dans un contexte urbain mettent plutôt l'accent sur les populations, et plus particulièrement sur la classe ouvrière[25].

Le premier article du *Monde* consacré aux Beatles effectuait déjà une transposition de l'univers industriel à l'esthétique musicale, à la différence qu'ici, l'analogie renvoie aux conditions de vie de la classe ouvrière liverpuldienne et au chômage[26]. En effet, pour Henri Pierre, la « *musique violente* », la « *rage de vivre* » des Beatles n'ont de sens que parce qu'ils sont issus d'une « *ville dure, où il faut souvent se battre pour vivre* », d'une « *société impitoyable*[27] ». En outre, il cite un article du *Daily Worker* – quotidien publié par le Parti Communiste britannique – qui associe le « *son de la Mersey*[28] » au « *cri de révolte qui s'élève des quatre-vingt mille taudis où s'abritent trois cent mille chômeurs* ». La lecture culturaliste est ici explicite : les musiciens pratiquent la musique à l'image du contexte social dans lequel ils ont grandi et l'enculturation se retrouve jusqu'à « *l'accent populaire de leurs origines* »

[24] Wais (Alain), « J.Geils Band, Tora Waits et Ted Nugent », *Le Monde*, 28 avril 1979.
[25] Même si je mobiliserai d'autres sources, la différence ne tient pas aux différents locuteurs. En effet, nous verrons qu'Alain Wais aborde également des groupes britanniques sous l'angle des classes sociales.
[26] Une quinzaine d'années plus tard, la thématique du chômage servira à rendre compte de l'émergence du punk britannique, de son esthétique musicale et de son idéologie nihiliste.
[27] Pierre (Henri), « Quand l'Angleterre crie au "son de la Mersey" », *Le Monde*, 12 décembre 1963. La citation a été fournie entièrement au chapitre 3.
[28] Tout l'intérêt de la traduction d'Henri Pierre réside précisément dans le fait qu'il ait retenu le féminin plutôt que le masculin, ce qui témoigne encore de la musicalisation d'un élément non musical (le « son » de la rivière plutôt que le son du courant musical).

qu'Henri Pierre souligne. Mais l'article n'en comporte pas moins une lecture émanatiste dans la mesure où pour Henri Pierre, les Beatles « *font entendre la voix authentique des masses ouvrières de Liverpool*. En réduisant les « *masses ouvrières* » en *une* « *voix authentique* », il conçoit un collectif individualisé qui s'exprimerait à travers la musique du groupe. On voit qu'ici, a contrario du principe d'enculturation, le lien entre le groupe et la classe ouvrière est plus imagé. D'ailleurs, si les Beatles sont effectivement issus d'une origine sociale modeste qu'Henri Pierre retrouve dans leur accent, il est intéressant de noter que seul le père de Paul McCartney travaille à l'usine.

L'échelle régionale ne peut être entendue dans un sens strictement administratif ni même géographique car il s'agit le plus souvent d'un discours sur la ruralité. Pour citer un premier exemple, si Paul-Etienne Razou (*Le Monde*, 1979) considère que la musique des Crusaders est « *très urbanisée* », le groupe témoigne néanmoins d'un « *"feeling"* » de blues rural qu'il explique par leur origine texane[29]. La campagne est alors conçue comme un réservoir de traditions folkloriques et, à ce titre, les musiques qui en sont issues sont *enracinées*[30] dans un terroir culturel (« folk culture » ou « Volkskultur »). Par exemple, un journaliste de *Music-Hall* écrit en 1958 sur les campagnes françaises :

> Quand un étranger vient visiter la France, ce qui l'étonne le plus c'est sa variété. Distants de quelques centaines de kilomètres, il trouvera l'océan, les hautes montagnes, la Méditerranée ou les étendues verdoyantes des prairies et des forêts. Chaque région a son âme, une âme bien vivante, différente de celle de la région voisine, qui se signale par des coutumes, des poésies, un patois et des chansons […] ils [les musiciens spécialisés dans les chansons folkloriques] sont l'image de l'âme de leur pays[31].

Outre une lecture clairement émanatiste (« l'âme de la région se signale par… »), ce récit hypostatique de la région se distingue, par exemple, du propos d'Henri Pierre sur les Beatles, en ceci qu'ici, la musique n'émane pas d'un collectif – même individualisé – mais d'une région personnifiée dont l'identité transcende les populations qui la composent (« *l'âme de leur pays* » ; « *chaque région a son âme, une âme bien vivante* »). Pour autant, ce discours n'est représentatif d'une territorialisation rurale des musiques qu'en partie puisque d'autres mettent au contraire au cœur d'une identité régionale les populations rurales. C'est par exemple le cas de Jacques Vassal qui dans sa définition[32] de la *folk music* invoque également une « *âme* » mais relative cette fois à une « *collectivité* » ; plus précisément, il inclut à la folk « *tout artiste qui, en partant d'un cadre traditionnel et populaire, crée une œuvre personnelle,*

[29] Razou (Paul-Etienne), « Les Crusaders », *Le Monde*, 26 septembre 1979.
[30] Nous allons voir que le champ lexical de la terre (culture, racine, plantation) est le mieux à même de rendre compte d'une territorialisation rurale des musiques, d'où mon surlignage du terme.
[31] Auteur non renseigné, « Folklore de France », *Music-Hall*, n°42, juillet/août 1958, p.44-45.
[32] J'ai cité ici deux journalistes français mais le lecteur peut se rapporter au chapitre 3 pour constater que la définition qu'ils en donnent se retrouve également chez des commentateurs étatsuniens.

mais reflétant l'état d'âme d'une collectivité, procède de l'esprit folklorique[33]. » Dans ce second cas, l'imbrication entre musique et tradition implique alors une conception ethnicisante des populations rurales, dans la mesure où, en remontant le fil de l'histoire, les commentateurs en arrivent à la pureté originelle de groupes ethnicisés. Pour citer à nouveau Jacques Vassal, il renvoie par exemple la musique relevant d'une « *tradition celto-britannique* » à une « *diversité naturelle, si l'on songe aux trois ethnies – Irlandais, Ecossais et Anglais – qui apportèrent leur contribution*[34] ». Plus généralement, ce qui relève donc d'une double inscription des musiques dans un territoire, l'un rural, l'autre ethnique, est caractéristique des discours sur plusieurs genres musicaux étatsuniens que j'ai réunis depuis le début de thèse sous les catégories émiques « musiques noires »/« musiques blanches ». Pour conclure ce point consacré à une territorialisation rurale, il faut donc articuler les deux échelles (ruralité et ethnicité). Dans un article publié dans *Jazz Magazine* en 1957 qui liste les différentes sources du jazz, le journaliste mentionne les « *chants ruraux* » qu'il définit comme des « *chants de plantation* » et qu'il subdivise en « *chants africains survivants* » et en « *chants de travail imposés par les esclavagistes*[35] ». Ainsi, le jazz prend doublement racine ; d'abord dans une terre mythique, l'Afrique originelle des esclaves noirs ; ensuite, dans un territoire rural, les champs de coton des Etats du sud. Du côté des « musiques blanches », l'article de Peterson sur la *country music* – dont l'appellation seule illustre à merveille l'imbrication entre musique et ruralité – offre un autre exemple d'une territorialisation à la fois ethnique et régionale[36]. Peterson revient alors sur les origines du genre, plus précisément sur la première labellisation de ce qui est aujourd'hui vendu sous l'étiquette « country ». Evaluant les premiers disques qui en relevaient à l'aune de leur goût bourgeois et citadin – mais s'y investissant, toutefois, volontiers, en raison du profit économique qu'ils pouvaient en

[33] Cité in Paringaux (Philippe), « Un fou du folk », *Rock & Folk*, n°55, août 1971, p.11. L'article se réfère alors au livre que Vassal a publié en 1971 : Vassal (Jacques), *Folksong : Une histoire de la musique populaire aux Etats-Unis*, Paris, Albin Michel, 1971.

[34] Vassal (Jacques), « Folk à l'Anglaise », *Rock & Folk*, n°50, mars 1971, p.59.

[35] Auteur non renseigné, « Panorama complet des styles de jazz », *Jazz Magazine*, n°23, janvier 1957, p.32-33.

[36] Ce n'est pas en revanche l'objet de son article qui s'intéresse surtout au caractère fondamentalement variant et évolutif des éléments identitaires d'un genre musical. Plus exactement, Peterson cherche à montrer que l' « authenticité » de la country, aujourd'hui donnée comme une caractéristique naturelle du genre, a été fabriquée, de façon processuelle, à travers un ajustement entre l'industrie du disque et les publics. Pour plus de simplicité, je ne me référerai alors qu'à une partie de son article – celle que je trouve la plus intéressante pour mon argumentation – consacrée à la première labellisation de la country, à savoir le « hillbilly ». Mais il est important de préciser que d'autres déclinaisons du genre qu'il propose s'intègrent tout aussi bien à mon propos. Par exemple, parallèlement à la promotion du « hillbilly », les films hollywoodiens ont véhiculé une autre image du chanteur country, celle des *cow-boys* de l'Ouest qui chantent avec l'accent du sud – essentiellement texan – et mis en scène dans un décor de western. Ainsi, au-delà de la différence géographique et sociale qui sépare l'« illettré » des Appalaches et le « cow-boy civilisé » de l'Ouest, il s'agit dans les deux cas d'inscrire la *country music* dans une « culture rurale blanche ». Voir Peterson (Richard A.), « La fabrication de l'authenticité [la country music] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.93, juin 1992, p.3-20.

tirer – les responsables étatsuniens de l'industrie du disque baptisèrent ce style naissant « hillbilly », argot qu'un hebdomadaire musical définissait ainsi en 1926 :

> […] montagnard blanc illettré de Caroline du Nord, du Tennessee [...] Ce montagnard est de l'espèce des "petits Blancs pauvres". Dans leur immense majorité, probablement à 95%, ces gens ne savent pas lire ni écrire l'anglais. Leur communauté est refermée sur elle-même. Illettrés et ignorants ; intellectuellement, ce sont des débiles[37].

En accolant ce terme aux productions, ces responsables de l'industrie du disque ont alors opéré une prescription identitaire à trois volets : ethnique (« *Blancs* »), social (« *pauvres* ») et géographique (le sud des Appalaches). Il faut alors souligner le caractère performatif d'une telle représentation. En effet, ce qui relève en premier lieu d'une prescription discursive est devenue par la suite une modalité d'action. Peterson montre alors que des musiciens produits sous l'étiquette « hillbilly » pouvaient être des citadins, qui plus est Californiens, produits et promus dans les médias en tant que fermiers ou montagnards du sud-est, vêtus d'une salopette rapiécée, d'une chemise en coton, d'un chapeau de paille ou encore de grandes chaussures ; sans compter qu'ils forçaient un accent rural (allongement des syllabes). Lorsque qu'une soixante d'années plus tard, en France, Claude Fléouter (*Le Monde*) tente dans un article consacré à « l'Amérique profonde » de rendre compte à la fois de la diffusion et de la diversification de la country, il ne procède pas moins d'un récit mythique des origines où le genre musical est inscrit dans une culture rurale et ethnicisée, celle des Blancs des Appalaches :

> Descendue au début du siècle des montagnes et des hauts plateaux des Appalaches pour se développer, grâce au disque et à la radio, dans le Sud et l'Ouest des États-Unis, et diffuser les valeurs et les coutumes traditionnelles - soif de liberté, individualisme, famille, religion, patrie, - la country music s'est, depuis, largement diversifiée, même si elle est restée en grande partie encore la saga nostalgique des Blancs du cœur de l'Amérique[38].

Je ne reviendrai que très brièvement sur l'ethnicisation de styles musicaux dont la démonstration a été déjà été effectuée dans plusieurs chapitres, et qui de plus, vient d'être abordée. Un point qui concerne plus directement l'un des enjeux du chapitre peut être néanmoins souligné, à savoir l'ambiguïté d'une lecture culturaliste d'acteurs du jazz dans l'après-guerre. Nous avons vu que les tenants du be-bop s'opposaient à une conception ethnicisante du jazz, voire racialisante –celle par exemple d'Hugues Panassié. La « culture noire » de ces commentateurs repose alors moins sur une essence de la population noire

[37] Cité in Green (Archie), « Hillbilly music: source and symbol », *Journal of American Folklore*, vol.78, n°309, 1965, p.221.
[38] Fléouter (Claude), « L'Amérique profonde », *Le Monde*, 31 mars 1980.

étatsunienne que sur le principe d'une culture transmise aux individus par un processus de socialisation – on se rappelle par exemple l'analogie que Boris Vian dressait avec l'oiseau qui chante en selon sa « *tradition familiale* ». Pour autant, j'ai pu montrer que le critère ethnique reste largement employé dans leur hiérarchisation des musiques. Plus exactement, leur théorie diffère d'une conception essentialiste, mais le résultat reste inchangé : en substituant à une essence ethnique une tradition culturelle, ces commentateurs n'en remontent pas moins à un point d'origine qui sert alors de socle identitaire aux « musiques noires » : les esclaves « africains » (voir par exemple l'article cité plus haut de *Jazz Magazine*). Autrement dit, essentialistes et culturalistes empruntent des voies différentes mais en arrivent à la même source. De plus, si la discorde qui les a opposé au sujet du be-bop s'articule autour de la question d'une influence « blanche » dans le jazz – les premiers y voient un métissage sacrilège, les seconds un métissage fécond –, le principe de métissage n'est contesté ni par les uns ni par les autres ; tous s'entendent implicitement sur les deux éléments essentiels à l'origine du métissage, une filiation « noire » et une filiation « blanche ». Pour conclure ce point, une précision qui servira pour l'étude des styles nationalisés peut être apportée. A l'instar d'une analogie entre le son industriel d'une ville et le son d'un groupe urbain, à l'instar d'une analogie entre le cri des classes ouvrières de Liverpool et la violence sonore des groupes du Mersey Beat, l'article de *Jazz Magazine* cité ci-dessus pose une analogie entre une caractéristique de la population noire étatsunienne et l'esthétique du blues. En effet, « *complainte populaire noire […] née dans les campagnes* », la « *tristesse* » du blues se retrouve musicalement dans « *la bémolisation des troisième et septième degrés de la gamme*[39] ». Mais a contrario des exemples précédents, il ne s'agit plus seulement d'expliquer l'esthétique musicale par un environnement qui empeignerait les musiciens mais aussi de repérer des éléments musicologiques qui constituent la prolongation musicale de cet environnement. Nous verrons alors plus loin que la logique est identique lorsque des commentateurs tablent sur une sonorité – au sens physique du terme – de la langue anglaise *naturellement* adaptée aux rythmes du rock.

Outre l'Afrique qui intervient dans un récit mythique des « musiques noires » étatsuniennes, l'échelle continentale est employée par des commentateurs pour souligner une originalité des productions européennes vis-à-vis des productions étatsuniennes. Par un exemple, pour un journaliste de *Best* qui écrit en 1976, « *un courant "Européen" se dessine* » parce qu'il ne se contente plus « *de suivre et de rafistoler des recettes Yankees*[40] ». Pour le chanteur Yves Simon, interviewé dans *Best* cette même-année, le groupe français *Malicorne*

[39] Auteur non renseigné, « Panorama complet des styles de jazz », *Jazz Magazine*, art.cit.
[40] Collectif, « Le rock d'une génération 75 », *Best*, n°90, janvier 1976, p.39.

pourrait intéresser le public étatsunien « *parce que c'est très différent de ce qu'ils ont, il y a un feeling de voix super, et la musique est très ancrée dans une culture européenne*[41]. » Il ne s'agit donc pas seulement d'invoquer un espace européen de production mais bien également d'inscrire ces productions dans une culture européenne[42]. C'est également ce que montre un article d'Alain Wais (*Le Monde*, 1979) consacré au groupe français Marquis de Sade :

> Marquis de Sade est un groupe de Rennes et ça n'a déjà plus d'importance. Les gens de Marquis de Sade sont les fils de l'Europe. Cette Europe tellement galvaudée et qui leur appartient, à eux, parce qu'ils se sont nourris de sa culture, s'en sont imprégnés, brassant ses différences et ses ressemblances pour lui donner une unité. La leur. Celle d'un rock nouveau qui émerge aujourd'hui du Vieux Continent. Ils ont avec eux la force de leurs racines, un passé culturel prestigieux et des vieilles pierres : la France, l'Allemagne, l'Angleterre, les pays de l'Est. Ils ont aussi la liberté des déracinés, celle de regarder les États-Unis, le modernisme, l'asphalte et le béton du Nouveau Monde[43].

Son propos est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, il permet de comprendre que l'échelle urbaine – nous verrons qu'il en est de même pour l'échelle régionale – tend à s'effacer au profit d'une échelle qui lui est supérieure – que Marquis de Sade soit de Rennes, cela « *n'a déjà plus d'importance* ». Ensuite, son inscription du groupe dans une culture européenne est à la fois soutenue par une logique émanatiste et culturaliste. D'un côté, le lien qui rattache Marquis de Sade à l'Europe est posé par une analogie imagée, comme si la musique émanait directement des vieilles pierres du Vieux Continent. De l'autre, l'identité européanisée du groupe tient à ce que ses membres se soient « nourris » d'une culture européenne dont ils sont issus et avec laquelle ils sont familiarisés depuis leur naissance. Enfin, l'exemple permet d'introduire une ambiguïté d'une territorialisation musicale que l'on retrouvera avec les styles nationalisés. Au premier abord, le procédé consiste bien à attribuer une identité territoriale aux musiciens et à leurs musiques en fonction de leur culture d'appartenance ; ici, l'identité européanisée du groupe tient effectivement à leur ancrage dans une culture européenne dont ils héritent et qu'exprime leur musique. Mais une autre prescription identitaire intervient et témoigne alors de la mise en jeu d'une identité métissée inter-continentale : parce que le groupe pratique du rock, ses membres sont aussi des « déracinés ». En dépit de leur ancrage dans une culture européenne, ces groupes sont, de par l'identité territorialisée du style qu'ils pratiquent (le rock), au moins pour une part

[41] Pons (Alain), Dordor (Francis), « deux des villes », *Best*, n°94, mai 1976, p.34.
[42] La place qu'y occupe le Royaume-Uni est loin d'être évidente. Dans les exemples qui vont être cités, la musique britannique est rattachée à une culture européenne. Or, il est évident depuis le troisième chapitre qu'avec la conception quasi-consensuelle d'un rock « anglo-saxon », les productions britanniques sont plutôt branchées sur les Etats-Unis. J'expliquerai ce paradoxe au chapitre suivant mais il est important de préciser que l'inscription des productions britanniques dans un espace européen est plus rare et plus épisodique que leur rattachement aux Etats-Unis.
[43] Wais (Alain), « Marquis de Sade », *Le Monde*, 13 novembre 1979.

américanisés. Autrement dit, le lien (essentiel ou culturel) qui rattache un musicien à sa culture d'appartenance n'est valable que dans le cas où le musicien pratique un style représentatif de sa culture d'appartenance. La tournure du propos est ici alambiquée mais l'enjeu est d'être fidèle à un schéma discursif justement circulaire et tautologique. En effet, la lecture émanatiste ou culturaliste propose d'expliquer l'identité territorialisée d'un style par l'ancrage des musiciens dans un territoire culturel, mais à la condition *sine qua non* d'une correspondance entre l'identité territorialisée du style et la culture d'appartenance des musiciens. Les styles territorialisés qui apparaissent donc au premier abord comme le point d'arrivée de l'explication en constituent en fait le point de départ, l'un des éléments de l'équation et non son résultat. Il est alors significatif que plusieurs articles font reposer l'européeanité des groupes sur leurs emprunts à la musique classique, c'est-à-dire à une musique préalablement européanisée et valant comme antithèse des styles américanisés (rock, jazz). Par exemple, cet article de Jacques Chabiron (*Rock & Folk*, 1971) consacré à des groupes britanniques de rock progressif :

> Ces groupes ont en commun le fait que leur musique est fondamentalement européenne, fondamentalement blanche[44]. Il ne faut pas en chercher les racines du côté des Américains, il faut bel et bien se tourner vers la musique telle que l'Europe l'inventa, ce que l'on appelle musique classique. Crimson, ELP et Caravan reprennent les structures mélodiques classiques, c'est incontestable, mais ils ne cherchent pas à les reproduire, ils les adaptent, conscients que le langage ne peut plus être le même, maintenant que le rock et le jazz existent, se sont développés au point d'en mourir, presque. Les démarches d'Emerson et de Robert Fripp sont bien similaires à celles qui dirigeaient les travaux d'Haendel [compositeur allemand, émigré en Angleterre], de Bach. Etre le reflet de son époque, ou, du moins, composer une musique qui soit en accord avec la personnalité de ses contemporains, en rapport avec les événements. Mais surtout, quelque chose qui leur soit inné, car l'art, et la musique tout spécialement, ne peut se faire entendre que si elle éveille en chacun des résonnances qui sont le fruit d'un passé culturel[45].

Si, là encore, le propos renvoie au premier abord au principe d'enculturation (« *des résonnances qui sont le fruit d'un passé culturel* »), ce n'est pas l'ancrage des groupes dans une culture européenne qui dans l'absolu détermine leur européeanité mais bien leurs emprunts à un patrimoine européen sans lequel il n'y aurait pas d'européeanité en jeu. D'ailleurs, plus loin dans l'article, Chabiron associe l'évolution esthétique des Moody Blues, apparus sur le marché en tant que groupe britannique de r'n'b, à un mouvement naturel vers leur propre culture « *Et puis, peut-être, ont-ils pensé qu'ils étaient européens, que leur culture*

[44] Puisque Chabiron participe également ici d'une ethnicisation, il peut être intéressant de rappeler que le double métissage qu'il présente, inter-continental et inter-ethnique, se retrouvait déjà dans une lecture jazzistique du be-bop étatsunien, qu'elle soit le fait de ses tenants ou de ses détracteurs. En effet, outre l'identification d'influences « blanches » et « noires », les débats autour du be-bop mettaient l'accent sur un métissage musical inter-continentale avec d'un côté des éléments relatifs à un style américanisé (le jazz), de l'autre des éléments relatifs à un style européanisé (la musique classique).

[45] Chabiron (Jacques), « La grande confusion », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.63.

les portaient vers autre chose que le rock'n'roll ou le blues[46]. » L'européeanité du groupe n'est donc pas donnée dès le départ, elle est fonction d'un éloignement vis-à-vis de styles américanisés. De plus, de la même façon que les groupes inscrits dans une culture européenne n'en sont pas moins inscrits dans une culture étatsunienne s'ils pratiquent du rock, des groupes étatsuniens sont inscrits dans une culture européenne au nom de leurs emprunts à la musique classique. Un autre article d'Alain Wais en constitue alors une bonne illustration puisqu'il permet dans le même temps de souligner les limites des lectures émanatiste et culturaliste qu'il déployait (voir plus haut). En effet, s'il justifiait l'européeanité de Marquis de Sade par leur appartenance à une culture européenne, l'explication ne tient plus lorsqu'il attribue une identité européanisée à un groupe étatsunien[47] : « *La musique de Talking Heads est nourrie d'un raffinement et d'un classicisme européens, auxquels elle emprunte sa chaleur, son lyrisme, sa poésie. Du modernisme, de la logique fonctionnelle des États-Unis, elle tire ses échos glacés, son swing catégorique, sa force de frappe*[48]. » Enfin, l'ensemble des exemples cités montre que les commentateurs ne dévalorisent pas nécessairement les emprunts à une culture étrangère. Mais nous verrons plus loin que dans le cas où ces derniers ne sont pas contrebalancés par une correspondance repérée entre l'identité territorialisée du style et la culture d'appartenance des musiciens, les commentateurs peuvent élaborer une critique relative à la question d'une fidélité des musiciens à leur propre culture. Bien qu'il ne le formule pas en ces termes, la façon dont Chabiron rend compte de l'évolution esthétique des Moody Blues le laisse néanmoins entendre.

Après cette cartographie des différentes échelles des « territoires musicaux », il convient de montrer en quoi la nation en constitue le point nodal. Nous avons déjà vu que l'attribution d'une identité urbaine aux groupes liverpuldiens n'a pas empêché leur inscription dans un « rock anglais », et y a même au contraire contribué. En effet, l'identité liverpuldienne valait alors pour une identité anglaise, la partie valant pour le tout. Outre cette articulation synecdotique, les commentateurs peuvent rendre compte de particularités urbaines en fonction de la représentation qu'ils ont de l'espace national qui les contient. Par exemple, les différents articles d'Alain Wais sur les rocks urbains étatsuniens témoignent d'une conception de la ville comme espace déshumanisé qui s'inscrit en fait dans une représentation française des villes étatsuniennes, déjà manifeste dans une littérature du gratte-ciel produite

[46] *Ibid*, p.60.
[47] Ce que le groupe est loin de contredire puisque l'année suivante, interviewée justement par Alain Wais, la bassiste assume cette filiation : « *Nous avons toujours pensé que notre sensibilité est beaucoup plus européenne qu'américaine et que nous serions mieux reçus et compris en France.* » Wais (Alain), « Un entretien avec les Talking Heads. "Il faut que le rock retrouve ses racines" », *Le Monde*, 8 décembre 1980.
[48] Wais (Alain), « Rock. Talking Heads : Fear of music », *Le Monde*, 22 novembre 1979.

par les intellectuels français dans l' « entre-deux guerre »[49]. Autrement dit, les particularités locales que Wais attribue à des villes étatsuniennes tendent à être supplantées par une particularité nationale de *la* ville étatsunienne.

A l'instar de l'articulation entre l'échelle urbaine et l'échelle nationale, les particularités régionales – ou si l'on préfère, les folklores ruraux – valent pour synecdoque de la nation. Nous avons par exemple vu que des régions rurales françaises – le Berry et l'Auvergne – ont permis à des producteurs d'amorcer une francisation des yéyés[50]. Ce paradigme national à partir duquel sont lues les particularités régionales se retrouvent aussi chez des commentateurs étatsuniens, comme en témoigne ce propos de Pete Seeger, l'un des chantres de la *folk music* aux Etats-Unis : « *Dans les pays d'Europe que j'ai visités, j'ai trouvé un vif intérêt chez les gens pour le folklore américain. Il n'y a pas de mal à cela. Mais on dirait que par contre les jeunes Européens ignorent leurs folklores nationaux*[51]. » En 1972, il réitère sa critique dans une lettre ouverte adressée « *à l'intention des jeunes gens qui, au-dehors des Etats-Unis, sont fortement attirés par la musique folk et pop de ce pays*[52] ». Il recommande alors à ces derniers de ne pas se laisser « *coca-coloniser*[53] » et de s'intéresser à « *la musique de [leur] propre pays* ». Enfin, puisque j'ai également cité l'exemple de la *country music*, il est intéressant de noter que le « *cow-boy chantant* » était représenté dans les médias comme un « *héros sous les traits d'un individualiste proche de la nature et à "200 % américain"*[54] ». Ainsi, si les folklores musicaux renvoient à une échelle régionale, qu'ils sont définis comme une musique d'expression rurale, la nation constitue bien leur unité de rattachement. Cela dit, le lien entre folklores et nations présente une particularité qui le différencie quelque peu de l'articulation synecdotique entre villes et nations et qui ne tient pas exactement à un principe d'englobement. Parce que les campagnes sont considérées comme un réservoir de traditions préservées de la modernité des villes, il ne s'agit pas seulement d'exprimer le tout par la partie ou d'inclure la partie dans un tout mais également de faire de cette partie le cœur authentique du tout. En effet, pour les commentateurs, les folklores musicaux constituent des musiques nationales authentiques parce qu'ils témoignent d'une

[49] Roger (Philippe), *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.448-482. Pour citer un exemple qui se rapproche plus de mon sujet car plus récent et relatif à la musique, Serge Gainsbourg sort en 1964 la chanson New York-U.S.A dans laquelle il énumère exclusivement plusieurs bâtiments de la ville.
[50] A ce sujet, voir le chapitre 5.
[51] Cité in Vassal (Jacques), « Pete Seeger en conférence et sur scène », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.3.
[52] Cité in Gasnault (François), « Hootenanny au centre américain. L'invention de la scène ouverte à la française (1963-1975) », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.164.
[53] En France, l'idée d'une « coca-colonisation » se répand dès la fin des années 40.
[54] Peterson (Richard A.), « La fabrication de l'authenticité [la country music] », art.cit, p.15.

nation pérenne, ancestrale. Cette conception pérennialiste[55] de la nation centrée sur la ruralité a d'ailleurs soutenu (en partie) la construction des identités nationales aux 18-19e siècles. Anne-Marie Thiesse montre que les populations rurales ont servi à inscrire la nation dans une lignée ancestrale en même temps que les campagnes offraient la métaphore d'une nation enracinée dans une terre :

> Le Peuple – il est désormais clairement spécifié qu'il s'agit de la paysannerie -, parce qu'il est tout près du sol, est l'expression la plus authentique du rapport intime entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national par le climat et le milieu. L'âme de la terre natale aussi bien que le génie ancestral s'incarnent dans le Peuple des campagnes […] Les coutumes paysannes, initialement jugées dignes d'intérêt simplement comme vestiges de la culture ancestrale, deviennent aussi symboles de la patrie et référents éthiques. La paysannerie sert désormais à prouver qu'en dépit de tous les changements observables la nation reste immuable[56].

Il faut donc préciser que l'articulation entre musiques rurales et nations implique deux autres échelles. L'authenticité nationale des folklores musicaux est alors circonscrite à un groupe social et ethnicisé : la paysannerie, en tant que descendant direct des ancêtres de la nation, en perpétue les sons et les mots.

C'est encore une articulation de type synecdotique qui se joue entre les échelles sociale et nationale. Doublement localisés – géographiquement et socialement, en tant qu'expression de la classe ouvrière liverpuldienne –, les Beatles n'en n'ont pas moins été reconnus au Royaume-Uni et à l'international pour leur « anglicité ». De même, si en 1981, Alain Wais consacre les Jam « *héros de la classe ouvrière* » – les membres du groupe sont originaires d'un quartier ouvrier de Londres – le groupe constitue également pour lui « *un phénomène très anglais*[57] ». Plus exactement, la transition du qualificatif « ouvrier » au qualificatif « anglais » est opérée ainsi : « *Parce que les textes correspondent à une réalité sociopolitique et économique en Angleterre, parce qu'ils mettent en scène les personnages et les situations du quotidien, qu'ils dénoncent avec virulence les contradictions du système, The Jam est un phénomène très anglais.* »

Ainsi, a contrario de la paysannerie qui sert à un récit mythique de la nation, la classe ouvrière offre plutôt l'occasion d'un recentrage sur un contexte national précis : depuis les

---

[55] Je me réfère ici aux théoriciens dits pérennialistes de la nation qui considèrent cette dernière comme une communauté organique, ethnique et ancestrale. Dans la mesure où je ne peux pas démontrer que les commentateurs en sont des lecteurs, la référence a ici une valeur heuristique. De plus, je ne tiens pas compte des différences qui opposent les pérennialistes des primordialistes dont les nuances ne sont pas pertinentes pour analyser les discours sur les folklores musicaux. Pour les théoriciens pérennialistes et primordialistes, voir Geertz (Clifford), *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books, 1973 ; Seton-Watson (Hugh), *Nationalism old and new*, Londres, Methuen, 1965 ; Seton-Watson (Hugh), *Nations and states: an enquiry into the origins of nations and the politics of nationalism*, Londres, Methuen, 1977; Amstrong (John), *Nations Before Nationalism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982.

[56] Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales*, *op.cit*, p.161-162.

[57] Wais (Alain), « The Jam. Héros de la classe ouvrière », *Le Monde*, 10 janvier 1981.

deux chocs pétroliers des années 70 et plus particulièrement après le second, le Royaume-Uni enregistre une hausse spectaculaire du taux de chômage[58]. Parce qu'ils sont issus des classes populaires, parce qu'ils parlent dans leurs chansons d'une réalité quotidienne qui peut faire écho chez les personnes de condition modeste, les Jam constituent pour Wais « *un phénomène très anglais* ». L'articulation avec le référent national implique donc là encore la conception d'un groupe social représentatif de la nation, mais d'une façon différente de ce que nous avons vu avec les populations rurales. Cette représentativité par le bas de l'échelle sociale plutôt que par le haut est alors caractéristique d'une des représentations du « peuple » national ; en effet, depuis le 18e siècle, l'un des usages du terme implique une différenciation entre le « peuple » qui exprimerait l'authenticité de la nation et les élites par lesquelles arriveraient les influences étrangères[59]. Il est alors intéressant de noter que dans l'article sur les Beatles, Henri Pierre oppose l' « anglicité » des groupes liverpuldiens dont il précise qu'ils sont tous issus « *du milieu ouvrier ou des classes moyennes* » au « *chanteur de rock importé d'Hollywood, du type Elvis Presley*[60] », comme si la réaction britannique à une influence étrangère était fonction de l'origine sociale des musiciens. De plus, précisant que les « *jeunes* » et le « *grand public* » peuvent s'identifier plus facilement à ces groupes qu'à une « *vedette "fabriquée" à Hollywood* », Henri Pierre ajoute alors à une valeur qualitative de la représentativité de la nation par la classe ouvrière et les classes moyennes (authenticité nationale) une valeur quasi quantitative : le « *grand public* », c'est-à-dire le plus grand nombre, peut s'identifier à des groupes d'origine populaire ou issus des classes moyennes. Enfin, si l'articulation entre l'échelle sociale et l'échelle nationale concerne plus fréquemment les classes populaires, j'ai trouvé quelques exemples qui intègrent également les classes supérieures. C'est par exemple le cas dans l'article de Chabiron mentionné lorsqu'il s'agissait de rendre compte d'une « européeanité » des groupes britanniques de rock progressif qui empruntent à la musique classique, c'est-à-dire à une musique généralement associée aux classes dominantes :

[58] Au-delà des Jam, nous avons vu plus haut que ce contexte sert à un discours explicatif sur le punk britannique et son idéologie nihiliste. Rappelons en outre qu'une quinzaine d'années plus tôt, un article du *Daily Worker* mobilisait déjà le chômage pour rendre compte de l'esthétique musicale des groupes liverpuldiens.

[59] Comme le montre Anne-Marie Thiesse, cette exclusion des élites dans la définition d'une authenticité nationale se retrouve chez des théoriciens allemands du 18e siècle (Johann Gottfried von Herder ou Justus Möser par exemple) qui se sont par exemple servis d'une esthétique du rustique comme motif d'une culture allemande authentique, en réaction au raffinement français mais aussi contre l'aristocratie des Cours européennes, acculturée à une culture lettrée française. Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales*, *op.cit*, p.23-38.

[60] Pierre (Henri), « Quand l'Angleterre crie au "son de la Mersey" », *Le Monde*, art.cit.

> […] ELP [Emerson, Lake and Palmer], groupe qui, du fait de sa célébrité, force la brèche, est en train d'imposer au pays cette musique profondément anglo-saxonne[61] qui sort ainsi d'un cadre aristocratique et privilégié où les Anglais eux-mêmes la tenaient enfermée depuis toujours. Il ne suffit plus, maintenant, que ce soit l'élite qui puisse, seule, se consacrer aux arts ; car le peuple a fait sa révolution et l'ère victorienne est révolue. L'art descend dans la rue, et si la jeune musique anglaise s'est imposée avec les Beatles, elle doit tout faire pour conserver sa suprématie. Ces groupes sont ceux qui lui permettront de tenir le haut du pavé, eux qui pratiquent une musique populaire (elle plaît, et se vend très bien), mais ambitieuse, aux prétentions historiques tout à fait fidèles à la tradition aristocratique anglaise.

Ce propos est particulièrement intéressant dans la mesure où le passage d'une échelle sociale à une échelle nationale s'opère ici selon un principe d'union nationale : la musique populaire britannique s'inscrit dans une tradition aristocratique. Et puisque Chabiron recourt à la tradition, l'exemple témoigne là encore de la conception d'une nation pérenne qui, s'il fallait en trouver un équivalent théorique, se rapproche plus ici d'une conception ethno-symboliste que d'une conception pérennialiste[62]. En effet, Chabiron met en jeu un dialogue inter-culturel et intra-britannique avec d'un côté, la tradition aristocratique qui assure la pérennité d'une culture anglaise, et de l'autre, un « art de la rue » qui permet à cette culture d'entrer dans la modernité.

Le passage d'une échelle ethnique à une échelle nationale s'articule de trois façons. Premièrement, à l'instar du point précédent, des commentateurs placent certains groupes ethnicisés au cœur d'une authenticité nationale et en excluent d'autres. Publiée en 1931 par l'Université de Caroline du Nord, la brochure « L'Amérique et sa musique », rédigée par le compositeur et chef d'orchestre étatsunien Lamar Springfield en offre un premier exemple[63]. Springfield cherche à isoler une musique qui serait authentiquement étatsunienne, c'est-à-dire qui exprimerait « *des émotions enracinées dans le peuple*[64] ». Mais là encore, le terme « peuple » implique une différenciation, et plus précisément une différenciation raciale : « *[…] dans la mesure où les émotions de la race noire sont étrangères à l'homme blanc, une nation essentiellement anglo-saxonne ne peut tirer sa musique nationale que de son peuple*[65]. » Dès lors, Springfield exclut d'une authenticité étatsunienne « les musiques noires » et se concentre alors sur la *country music* associée aux populations étatsuniennes. Pour des raisons radicalement différentes puisqu'ils condamnent la ségrégation, des critiques français

[61] Attention, il semble qu'ici, Chabiron emploie « anglo-saxon » comme synonyme de « britannique » ou d'« anglais » et non pour associer le Royaume-Uni aux Etats-Unis.
[62] Conceptualisée par Anthony Smith, la théorie ethno-symboliste accepte la modernité des nations mais postule des fondements ethnoculturels pré-modernes. Les cultures des nations modernes sont alors le produit de relations inter-ethniques mais qui se sont développées à partir d'un noyau originel (« *ethnic core* »). Smith (Anthony D.), *The ethnic origins of nations,* Oxford, New York, Blackwell, 1986, p. 32; Smith (Anthony D.), *National identity*, London, New York, Penguin, University of Nevada Press, 1991, p.94.
[63] Springfield (Lamar), « America and her music », *University of North Carolina Extension Bulletin*, n°10, 1931.
[64] Cité in Peterson (Richard A.), « La fabrication de l'authenticité [la country music] », art.cit, p.9.
[65] Cité in *Ibid*, p.10.

de jazz renvoient également une authenticité étatsunienne aux populations blanches puisqu'ils rendent compte des « musiques noires » comme s'il s'agissait d'une contre-américanité[66]. Sans compter qu'en rappelant fréquemment l'origine africaine des populations noires, en s'en servant pour historiciser les musiques pratiquées par les Etatsuniens noirs – sur ces deux points, essentialistes et anti-essentialistes semblent se rejoindre –, ils éloignent un peu plus les « musiques noires » produites aux Etats-Unis d'une authenticité étatsunienne. Cela dit, si j'ai tenu à plusieurs reprises dans la thèse à insister sur les accords tacites entre deux lectures françaises du jazz pourtant antagonistes, il faut accorder à la lecture culturaliste le bénéfice d'une différence effective avec une lecture essentialiste, ce qui m'amène à aborder une seconde version de l'articulation entre le critère ethnique et le critère national.

Contre une conception essentialiste des musiques « noires » et « blanches », des critiques de jazz déploient une analyse qui consiste à expliquer les spécificités culturelles de groupes ethnicisés par le milieu socio-culturel – rappelons d'ailleurs que certains d'entre eux ont suivi des cours d'anthropologie culturelle. Une vingtaine d'années plus tard, cette lecture est devenue dominante dans les discours sur les musiques ethnicisées. Par exemple, si dans un article qui s'intitule « Le "blues", du Noir au Blanc », Philippe Paringaux – co-rédacteur en chef de *Rock & Folk* mais qui écrit ici dans *Le Monde* en 1971 – commence par souligner que « *nombre de musiciens blancs* » ne peuvent atteindre l'authenticité du blues, il nuance juste après son propos : « *Certains, pourtant, y sont parvenus : tous sont des Américains qui ont eu la possibilité de puiser leur inspiration aux mêmes sources culturelles, géographiques et sociales que les bluesmen noirs qui les ont inspirés*[67]. » La lecture culturaliste est ici on ne peut plus explicite : une pratique authentique du blues n'en appelle pas à une qualité ethnique essentielle mais à une qualité acquise dans un contexte culturel, géographique et social. Ce contexte reste rattaché aux populations noires mais plutôt quantitativement que qualitativement ; « *nombre de musiciens blancs* » n'y parviennent pas, mais « *certains* » oui. Si cette lecture s'oppose donc à l'idée d'une herméticité absolue des cultures ethnicisées, elle induit en revanche une herméticité des cultures nationales. En effet, les limites ultimes que Paringaux pose à ces « *sources culturelles, géographiques et sociales* » épousent les frontières nationales étatsuniennes (parmi les musiciens blancs qui atteignent une authenticité du blues, « *tous sont des Américains* »). C'est également ce qu'exprime un lecteur de *Rock & Folk* lorsqu'il pose la question plus générale de la réappropriation d'une musique en dehors de son contexte de production :

[66] A ce sujet, voir le premier chapitre.
[67] Paringaux (Philippe), « Le "blues", du Noir au Blanc », *Le Monde*, 15 avril 1971.

> […] si la "pop" comme le mouvement "hippie", par exemple, est une musique de réaction, elle est donc propre au milieu qui l'a produite. Donc typiquement américaine ou plutôt negro-anglo-saxonne. Donc toute tentative pour faire une musique dans ce sens sera toujours en porte à faux. Nous [les Français] ne sommes pas assez imprégnés de pop pour parvenir à la sincérité. L'adaptation ou même l'adoption d'un style est très délicate. En effet si Bloomfield [Mike Bloomfield, guitariste étatsunien blanc] parvient à sonner plus noir que les bluesmen classique, et ceci parce que né à Chicago, il a pu s'en imprégner complètement, Muddy Waters interprétant de la pop, c'est un magnifique jus de navet (cf. "Let's spend the night together") [chanson des Rolling Stones] ou plutôt le peu qu'il en reste[68].

On retrouve encore une lecture culturaliste explicite puisque le critère ethnique est rejeté au profit du « *milieu* » dans lequel les musiciens sont inscrits : né à Chicago, Bloomfield est un authentique *bluesman* qui n'a rien à envier aux *bluesmen* noirs. En revanche, le référent national sert à délimiter ce « *milieu* ». Les Français ne peuvent se réapproprier une musique « *typiquement américaine ou plutôt negro-anglo-saxonne*[69] ». De même, un *bluesman* (Muddy Waters) ne peut maîtriser une chanson pop des Rolling Stones, non parce que le premier est Noir et les seconds Blancs mais parce que le premier est un *bluesman* étatsunien, les seconds des musiciens britanniques de pop.

Dans d'autres exemples, l'articulation entre l'échelle ethnique et l'échelle nationale est moins substitutive qu'additionnelle. Par exemple, un lecteur de *Rock & Folk* mobilise indistinctement trois critères pour différencier Eddy Mitchell de musiciens noirs étatsuniens :

> Ne comprenez-vous pas que si les musiciens noirs n'arrivent pas à travailler avec vous, c'est parce que vous êtes blancs, français et amateur de rock, et qu'eux sont noirs, américains et amateurs de blues. Vous n'avez rien de commun avec eux, alors comment voulez-vous vous entendre avec eux ?[70]

Abordée au chapitre 3, la réception de Jimi Hendrix mettait également en jeu une addition des référents ethnique et national. En effet, qualifié dans la presse française de « *Noir Américain* », le guitariste s'est vu attribuer des caractéristiques relevant d'une mythologie du « Noir » mais aussi une identité, d'abord anglicisée, puis, après son retour aux Etats-Unis, américanisée. Loin d'être spécifique aux commentateurs français, cette articulation additionnelle se retrouve par exemple chez le musicien britannique Joe Jackson qui,

---

[68] « Curieux accent », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.96-97, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[69] Les discours culturalistes comportent décidemment une ambiguïté. Ceux qui les tiennent réfutent théoriquement le principe d'une essence des groupes ethnicisés mais restent focalisés sur le référent ethnique à partir duquel ils qualifient et expliquent les musiques (ici « *negro-anglo-saxonne* »). Cette hésitation se retrouve également dans l'article de Paringaux cité plus haut. Par le principe d'enculturation, Paringaux cherche à éviter une conception essentialiste des cultures ethnicisés mais ne participe pas moins d'une ethnicisation du blues en éloignant numériquement une pratique authentique des populations blanches.

[70] Le lecteur répond alors à une interview d'Eddy Mitchell publiée le mois précédent dans laquelle ce dernier évoquait les problèmes qu'il a rencontrés lors d'une séance d'enregistrement aux Etats-Unis avec des musiciens noirs qui, selon lui, étaient incapables de lire une partition. La citation a été fournie au chapitre 2. « Courrier des lecteurs », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.17.

contrairement à la filiation effectuée par la presse, se défend de pratiquer du reggae : « *Je n'essaie pas de jouer du reggae, ce serait ridicule. Je suis bien incapable de " sonner " comme les musiciens jamaïcains. Je n'ai pas leur culture, mes racines sont différentes, mon feeling l'est aussi. Et je suis Blanc*[71]. » Tout est dit dans le « *et* » : la culture, les racines et le *feeling* qu'il ne possède pas renvoient autant à la couleur de peau des musiciens qu'à leur nationalité jamaïcaine.

Dans la mesure où l'articulation entre l'échelle nationale et les échelles qui lui sont inférieures procède d'un principe d'englobement – dans un cas, particularités locales englobées par l'espace national qui les contient, dans l'autre particularités locales comme expression authentique de la nation –, on pourrait s'attendre à ce que l'articulation entre l'échelle nationale et l'échelle continentale soit homologue. Pourtant, à l'inverse d'une logique synecdotique où la partie exprime le tout, l'articulation entre le référent national et le référent européen repose au contraire sur une logique métonymique où le tout exprime la partie. Par exemple, si Alain Wais présente Roxy Music comme « *le groupe européen par excellence* », ce branchement sur l'Europe lui sert aussi et surtout à insister sur l'« anglicité » du groupe :

> […] l'univers du rock anglais a vibré au son de la Roxy musique. Car ils étaient on ne peut plus britanniques, ils en avaient les traits de caractère[72], en perpétuaient l'héritage, y puisaient l'excentricité, et tout cela était outré avec un goût exquis jusqu'à Bryan Ferry qui chantait avec un accent spécifiquement anglais[73].

Il en est de même dans l'article de Jacques Chabiron que j'avais mentionné plus haut. Qualifiant la musique de groupes britanniques de « *fondamentalement européenne* » – pour rappel, parce qu'ils empruntent à la musique classique –, il insiste également sur l'« anglicité » de ces derniers : « *Ailleurs, au-delà des Beatles et des Rolling Stones, et du blues, on s'agite considérablement. Toute une bande de groupes, quelques dizaines de musiciens qui sont maintenant les avant-gardistes, mais, en fait, les plus représentatifs de ce qui ne peut qu'être la vraie musique anglaise.* » Ainsi, les emprunts à la musique classique encouragent Chabiron à inscrire les groupes dans une culture européenne, mais ils lui permettent également de signifier plus particulièrement une originalité de groupes britanniques qui s'affranchissent de styles américanisés, et qui donc, contrairement à leurs

[71] Cité in Wais (Alain), « Joe Jackson à Londres », *Le Monde*, 23 mars 1979.
[72] Retenons pour la suite ce qui relève bien ici de la mise en jeu d'un « caractère national ».
[73] Ici, le chanteur contribue par son accent à l' « anglicité » du groupe. Pourtant, plus loin dans l'article, il est rattaché à une culture étatsunienne, notamment parce qu'il mène une carrière solo orientée vers « *style crooner de rock* ». Il faut alors rappeler ce qui a été dit plus haut : les groupes inscrits dans une culture européenne qui empruntent néanmoins à des styles américanisés se voient attribuer une identité métissée inter-continentale. Wais (Alain), « Le manifeste de Roxy Music », *Le Monde*, 12 mars 1979.

prédécesseurs à l'instar des Stones ou des Beatles[74], pratiquent une « *vraie musique anglaise* ». La logique est identique lorsque qu'un lecteur de *Rock & Folk* encourage les musiciens français à écouter plus de « *musique contemporaine [qui] est d'essence européenne* » mais pour « *énoncer quelques idées sur ce que pourrait être une musique "pop" en France [...] correspondant plus à notre mentalité*[75] ». Cette logique métonymique se retrouve également lorsque des commentateurs restreignent une culture européenne à une culture latine plus à même de rendre compte des spécificités nationales, en l'occurrence françaises ou italiennes. Par exemple, Daniel Buisson (*Rock & Folk*, 1970) soumet à Michel Polnareff cette hypothèse visant à expliquer l'échec commercial des groupes français : « *Tu crois que le groupe n'est pas un phénomène français, que le Français a besoin d'un personnage sur lequel il peut se concentrer…notre côté latin ?*[76] » Un article publié dans *Salut les Copains* en 1966 invoque également une origine latine pour rendre compte à la fois du chanteur Salvatore Adamo – si Adamo a émigré en Belgique et y a passé la plus grande partie de son enfance, il est né en Italie et a conservé la nationalité italienne – et le succès qu'il rencontre en France :

> Nous nous sentions auprès de lui, ainsi que cela arrive à presque tous les Français quand ils rencontrent un authentique fils de la Méditerranée, comme des cousins en visite. On a beau n'être pas raciste, dans aucune acception du terme, le sang latin est tout de même une réalité qui affirme les liens et favorise la communication entre ceux dont il irrigue les veines. Par pure intuition, il nous semblait que nos compatriotes viendraient à découvrir Adamo un peu comme ils avaient découvert, quelque dix ans auparavant, le groupe de Marino Marini : par phénomène de pure résonance, par fraternité latine, par amour inconscient…du folklore[77].

Il est d'abord intéressant de souligner que si l'auteur de ces lignes précise qu'il n'est pas « *raciste* », il lui semble nécessaire d'invoquer un « *sang latin* ». La problématique de la partie du chapitre n'a pas été conçue en ces termes mais l'exemple illustre d'une autre façon l'ambiguïté qu'un commentateur peut entretenir en s'opposant théoriquement à l'idée d'une essence des populations en question mais dont le discours participe néanmoins d'une essentialisation. Ensuite, bien que l'auteur mette en jeu une origine latine commune par le champ lexical de la famille (« *fraternité* », « *cousins* », « *fils de la Méditerranée* »), cette

[74] Pourtant, nous avons vu que les deux groupes ont bien été deux étendards d'un « rock anglais », reconnus à l'international comme tel. Mais nous avons également vu qu'en raison des emprunts britanniques aux rockers étatsuniens et des emprunts étatsuniens aux rockers britanniques, les commentateurs tendaient à substituer aux spécificités nationales respectives des deux espaces nationaux une spécificité « anglo-saxonne » (chap.3). Comme je l'ai déjà mentionné, je reviendrai sur ce paradoxe en seconde partie du chapitre. Il peut être ici simplement précisé que pour Chabiron, les groupes dont il parle se rapprochent un peu plus « *de ce qui ne peut qu'être la vraie musique anglaise* » parce qu'ils s'éloignent un peu plus d'une influence étatsunienne.
[75] « Curieux accent », *Rock & Folk*, art.cit, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[76] Buisson (Daniel), « Polnareff 70 », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.58-61.
[77] Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Adamo », *Salut les Copains*, n°45, avril 1966, p.53.

culture supra-nationale reste séparée par une frontière franco-italienne : « *tous les Français* », les « *compatriotes* » reçoivent Adamo et Marino Marini, certes, comme des chanteurs « cousins » mais qui n'en sont pas moins des étrangers.

J'ai pu, je l'espère, dégager quelques principes généraux d'une territorialisation musicale plurielle qui est loin d'être univoque. Tout d'abord, j'ai relevé deux procédés discursifs dont se servent les commentateurs pour associer une musique à l'identité d'une population et/ou d'un espace géographique. Le premier est analogique et consiste à transposer à l'esthétique musicale des caractéristiques extra-musicales (d'une ville, du secteur industriel, d'un groupe social, d'un groupe ethnicisé, etc.). Le second est explicatif. Loin de s'exclure l'un l'autre, les deux procédés sont au contraire fréquemment combinés, même si le second tend à supplanter le premier. Par exemple, la « violence » sonore des groupes liverpuldiens est à l'image d'une ville « violente » touchée par le chômage ; mais la « violence » de la ville explique aussi et surtout la « violence » sonore des groupes.

Ensuite, j'ai relevé deux logiques antagonistes qui sous-tendent l'inscription d'une musique dans un « territoire » culturel. Dans un cas, le lien qui rattache un musicien à sa culture d'appartenance est essentiel au sens où s'exprime à travers lui et (en théorie) indépendamment de lui le collectif individualisé dont il fait partie de façon organique. La culture est alors conçue comme la manifestation d'un « peuple », entendu comme une entité immémoriale et immuable qui renvoie moins à une population effective qu'à une catégorie abstraite néanmoins présentée comme une réalité (hypostase). A l'inverse, une lecture culturaliste conçoit la culture comme un processus de transmission par lequel l'individu acquiert des éléments caractéristiques de son groupe d'appartenance. A ce titre, l'inscription d'un musicien dans un « territoire » culturel est justifiée par le principe d'enculturation : le musicien pratique la musique en fonction des traits culturels qu'il a socialement acquis.

Au de-là d'une territorialisation musicale donc plurielle et équivoque, quelques éléments communs peuvent être rapportés. Tout d'abord, les lectures émanatiste et culturaliste comportent un même point aveugle. Dans les deux cas, l'inscription d'un musicien dans sa culture d'appartenance est théoriquement nécessaire. En effet, quoi que le musicien fasse, il ne peut se départir, dans un cas de la culture qui émane de lui, dans un autre de la culture qui lui est transmise et qu'il acquiert au cours de sa socialisation. Autrement dit, les principes d'émanation et d'enculturation sont censés neutraliser la question des emprunts à une culture étrangère puisque la pratique d'un musicien n'est pas déterminée par l'objet qu'il pratique mais par sa culture d'appartenance dont il constitue l'émanation ou dont il hérite. Or, les lectures émanatiste et culturaliste, proposées dans le cas d'une correspondance établie entre le style que pratiquent le musicien et sa culture d'appartenance, s'arrêtent là où le musicien

emprunte à une musique étrangère. Pour poursuivre une analogie avec la culture agricole, les lectures émanatiste et culturaliste tendraient théoriquement à expliquer la spécificité d'un raisin, non par l'origine du cépage mais par la terre dans laquelle il est enraciné. Pourtant, dans le cas où le cépage est étranger à la terre, les commentateurs semblent accorder la primauté à l'origine du cépage. Cela a été particulièrement manifeste avec la mise en jeu d'une identité métissée qui montrait bien que le rattachement d'un musicien à sa culture d'appartenance ne pouvait être que partiel si il empruntait à un style étranger. Enfin, les « territoires musicaux » sont conçus telle façon qu'ils peuvent s'emboîter ou s'enchevêtrer. Un groupe comme les Beatles est tout autant inscrit dans une culture liverpuldienne que dans une culture ouvrière. La country relève aussi bien d'une « musique blanche » que d'une musique rurale. Mais ce jeu de changement d'échelle comporte une limite après laquelle le principe de frontière comme barrière intervient. On aura compris que ce point de non-retour est assuré par le référent national à partir duquel s'articule différents « territoires musicaux ». Cette articulation peut être alors opérée par trois figures de style : la synecdoque simple – une spécificité locale est étendue à l'échelle nationale –, la synecdoque complexe – un groupe spécifique (social ou ethnique) exprime mieux l'authenticité nationale qu'un autre – et la métonymie – une spécificité supra-nationale sert à exprimer une spécificité nationale.

7.1.2 Des « caractères nationaux[78] ». Lecture nationalisante des espaces de production et de réception

Avant d'en arriver à une nationalisation des styles musicaux, il convient d'abord de présenter ce qui relève d'une nationalisation des espaces nationaux de production. Les commentateurs tendent à généraliser[79] à un espace national de production des comportements et des pratiques qui seraient spécifiques aux producteurs de cet espace. Ils mettent alors en jeu des « caractères nationaux » au sein d'un discours comparatif où les différences entre les espaces de production sont exprimées en différences culturelles[80].

[78] Les guillemets permettent de souligner qu'il s'agit d'une catégorie émique. Cela dit, j'aborderai également l'emploi des « caractères nationaux » par une sociologie weberienne et éliasienne.

[79] Il s'agit bien d'une tendance. En effet, nous verrons que la généralisation est moins absolue que relativisée par des expressions d'ordre quantitatif : (« c'est souvent le cas », « c'est surtout le cas », « dans la majorité », « la plupart », « en moyenne »…)

[80] Pour ne pas m'éparpiller, je me concentrerai exclusivement sur les « caractères nationaux » que les commentateurs attribuent aux professionnels de la production musicale et aux publics. Mais mon terrain pourrait m'offrir la possibilité de rendre compte également d'une lecture nationalisante des professionnels médiatiques. Pour citer un seul exemple, un lecteur belge de *Rock & Folk* écrit au magazine pour lui reprocher sa politisation qu'il explique plus généralement par « *le tempérament français [qui] en a besoin* ». La tendance à la généralisation est ici d'autant plus criante que nous avons vu au chapitre précédent que la politisation ne concernait pas d'autres magazines de la presse musicale à l'instar de *Best*. « Esprit français », *Rock & Folk*, n°49, février 1971, p.31, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

Nous avons vu que la collaboration de professionnels français avec leurs homologues britanniques et/ou étatsuniens pouvait être justifiée par le savoir-faire de ces derniers. Mais il peut être également question d'un état d'esprit qui relève moins d'une compétence que d'une personnalité. Par exemple, Catherine Ribeiro et Eric Charden reprochent aux professionnels français du disque un manque d'implication[81] :

> Catherine Ribeiro : Si ça continue, je n'aurai même plus de plaisir à faire de la musique, je ferai de la musique comme les gens qui vont à leur boulot en métro. Les musiciens deviennent des fonctionnaires, voilà. C'est surtout le cas en France, les types ne peuvent plus rien faire d'autre que de la boîte de conserves[82].
>
> Eric Charden : Parce qu'il faut bien se mettre dans la tête que tant qu'on travaillera en amateur, en France, ce sera comme ça, la pagaille !... Tu comprends, un ingénieur qui construit un pont, dès qu'il a une minute, il ne prend pas le tiercé du P.M.U., il pense à ce qu'il fait, il travaille, c'est un professionnel, il fait son métier[83].

Joe Dassin cible plutôt un problème relatif à l'ambiance de travail. Interrogé par *Rock & Folk* en 1967 sur les conditions d'enregistrement à New-York et en France, il différencie alors les séances étatsuniennes des séances françaises, les premières se réalisant « *dans la joie* », les secondes dans une « *atmosphère de travail dur*[84] ». Quant au sonorisateur Jacques Mondoloni, il évoque tout aussi bien un manque d'implication qu'une ambiance de travail ternie par le comportement stéréotypé du « Français-râleur » :

> Moi j'ai fait Hallyday, j'ai fait par exemple Julien Clerc. A un moment, ils avaient des musiciens américains ou anglais parce qu'ils trouvaient qu'ils étaient mieux, plus rock and roll, c'est-à-dire plus cool, n'ayant pas peur de répéter des heures, de prendre un joint et puis déconner etc. Voilà, un peu dans cet esprit. Alors que les Français, voilà, ils râlaient, le coté râleur quoi […] puis les musiciens anglo-américains, ils aiment bien se déguiser, ils aiment bien déconner, des trucs comme ça. Alors que les Français, ils étaient pas sur de suivre[85].

Concernant les musiciens étatsuniens et britanniques, son propos est d'autant plus intéressant qu'il ne se contente pas de leur attribuer un comportement stéréotypé mais aussi de l'expliquer par un type de lien social :

> […] les Américains, ils travaillent plus. Par exemple, un guitariste, il est toujours dans la compétition, y a un mode de compétition, de concurrence qui n'est pas la même chez les

[81] Ce type de critique avait déjà été adressé aux musiciens français de jazz par Claude Fléouter dans un article publié dans *Le Monde* en 1964. Fléouter (Claude), « Les musiciens et leur public », *Le Monde*, 24 juillet 1964.
[82] Vassal (Jacques), « Ribeiro + Alpes », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.69.
[83] Hebey (Jean-Bernard), « La machine Charden », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.30-31.
[84] Tronchot (Jean), « Hey Joe », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.44-47.
[85] Entretien avec Jacques Mondoloni, 28 septembre 2016.

> anglo-américains. Faut vraiment être le meilleur, y a une concurrence, y a une compétition en permanence[86].

Autrement dit, si les musiciens étatsuniens ou britanniques sont plus impliqués dans leur travail que les musiciens français, c'est parce que la compétitivité caractériserait les rapports sociaux aux Etats-Unis et au Royaume-Uni. Mondoloni recourt alors à un raisonnement sociologique au sens où les comportements sont expliqués par les structures sociales qui les déterminent[87]. Un ethos (l'implication dans le travail) découlerait d'une valeur (la compétitivité) promue dans les sociétés à économie libérale. Mais son analyse n'en comporte pas moins une critique visant à reprocher aux professionnels français un état d'esprit négatif pour la réalisation musicale, sans que la question de leur compétence ne soit ici en cause.

Si dans les exemples cités, un état d'esprit est reproché aux professionnels du disque – dont les musiciens de studio –, et essentiellement par des chanteurs, les vedettes ne sont pas épargnées. Des commentateurs invoquent par exemple une attitude prétentieuse des vedettes françaises, comme en témoigne ce compte-rendu d'un concert publié par Alain Dister dans *Rock & Folk* :

> Il fallut l'arrivée sur scène de Kevin Ayers [musicien britannique] pour provoquer quelques remous. Kevin est incroyable. Une fille me disait après le concert que c'était le seul vraiment sexy. Les chanteurs et les musiciens pop en France, il faut bien le dire, ne sont pas très sexy. Pour la tronche, ils se prennent tous pour des dieux : tout dans le sourcil froncé et la main frémissante. Mais dans la hanche, l'attitude. Faites de la gymnastique ou du yoga, messieurs, ou allez revoir les vieux films d'Elvis "the pelvis"[88].

Moins sévère, Guy Marchand évoque néanmoins un manque de recul des chanteurs français :

> Aux États-Unis, quand un crooner arrive sur scène, quand vous avez Sinatra qui attaque un de ses tubes, tout le monde se marre. Il ne fait pas froid dans le dos, il met les gens à l'aise. Tandis qu'en France, dès qu'on adapte une chanson qui a marché là-bas, par exemple une chanson de Dean Martin, on en fait un truc pompier, en se prenant vraiment au sérieux ; alors qu'eux ont un métier extraordinaire qui leur permet de ne pas se prendre au sérieux[89].

[86] On remarquera pour la seconde partie de chapitre qu'il invoque tantôt les Etatsuniens seuls, tantôt les «anglo-américains ».
[87] Comme je l'ai déjà indiqué dans l'introduction de la partie, les analogies que j'effectuerai avec des théories sociologiques ont exclusivement une valeur heuristique. En m'y référant, je cherche moins à apporter une caution scientifique aux analyses des commentateurs qui ne relèvent pas d'un travail de recherche encadré par une méthodologie et soutenu par un terrain empirique mais plutôt à proposer une typologie d'une nationalisation musicale.
[88] Dister (Alain), « Une fête populaire », *Rock & Folk*, n°57, octobre 1971, p.69.
[89] Cristiani (François-René), « Un crooner pas sérieux », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.29-30.

Pour Henri Leproux (directeur du Golf Drouot), « *de nombreux groupes français* » ne respectent pas le public, a contrario des musiciens britanniques et étatsuniens[90]. Mais l'intervention dans le discours d'un comportement national type ne dessert pas nécessairement les musiciens français. Dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1971, un membre de Zoo valorise par exemple les confrontations musclées qui caractérisent, selon lui, les rapports qu'entretiennent entre eux les membres d'un groupe français :

> Eux [les musiciens britanniques], quand l'un dit "Je fous le camp", il prend son instrument et on ne le revoit plus. Ils ne s'énervent jamais, ne discutent pas, mais un beau jour, ils partent. Pas nous. L'autre jour, je me suis battu avec Christian. Eh bien, je suis toujours là, et lui aussi. Je crois qu'on s'est pris une bonne cuite pour fêter ça. Eux, ils prennent une bonne dose d'acide, et ils attendent le prochain mot qui les vexera. Je préfère notre système ![91]

En plus des espaces nationaux de production, les espaces de réception sont également caractérisés par des « caractères nationaux ». La généralisation d'un comportement type est ici de plus grande ampleur puisqu'elle ne concerne pas une corporation particulière mais les publics nationaux qui servent en creux à un discours sur les populations nationales. Par exemple, pour Alain Dister (*Rock & Folk*, 1971), le public français se caractérise par sa froideur : « *Et il en faut pas mal pour dégeler un peu le public français. Jamais vu un public pareil : tant qu'on ne le viole pas, il ne bronche pas*[92]. » A l'inverse, le public étatsunien est réputé pour sa chaleur, comme en témoigne ce propos de Michel Contat (*Le Monde*, 1981) au sujet d'un concert donné par Miles Davis en France : « *Lorsque, enfin, il arriva, on aurait aimé lui faire d'emblée un triomphe, une de ces standing ovations que le public américain se plaît à offrir aux artistes qu'il révère […]*[93] » Quant au public britannique, un journaliste de *Best* le défini par son besoin d' « *hystéries collectives*[94] ». Pourtant, d'autres commentateurs opposent fréquemment la discipline du public britannique à l'indiscipline du public français[95]. Par exemple[96], Michel Taittinger écrit dans *Salut les Copains* au sujet du festival de Windsor (Angleterre) de 1967 :

---

[90] Chabiron (Jacques), « Henri Leproux : J'accuse », *Rock & Folk*, n°46, novembre 1970, p.19.
[91] Chabiron (Jacques), « Un groupe français », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.49.
[92] Dister (Alain), « Une fête populaire », *Rock & Folk*, art.cit.
[93] Contat (Michel), « Le retour de Miles Davis », *Le Monde*, 10 juillet 1981.
[94] Collectif, « Le rock d'une génération 75 », *Best*, art.cit, p.42.
[95] Nous comprendrons plus loin qu'hystérisme et discipline ne sont antagonistes qu'en apparence dans la mesure où la discipline qu'évoquent les commentateurs est conçue en opposition au comportement de certains spectateurs français politisés qui provoquent des bagarres pour entrer gratuitement dans un concert. Plutôt que d'être compris comme de l'indiscipline, l'hystérie d'un public britannique est jugé « bon enfant ».
[96] Autre exemple, un journaliste de *Salut les Copains* parle d'un « *beau pays* » au sujet de la discipline du public britannique. Ou encore, Jean-Michel Boris, bras droit de Bruno Coquatrix à l'Olympia pour qui « *le public anglais est merveilleux ! Qu'est-ce que vous voulez, le public français n'est absolument pas au point !* » Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°59, juin 1967, p.113 ; Kœchlin (Philippe), « Les coups », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.26.

> Détail significatif du libéralisme anglais : une telle réunion de jeunes, en France, aurait amené la présence de cinq ou six mille agents de police et C.R.S. ; ici, à Windsor, j'ai eu grand peine à découvrir une demi-douzaine de "bobbies" débonnaires qui se contentaient de régler la circulation à l'entrée du festival. Il faut reconnaître cependant que la discipline est une règle d'or en Angleterre, même parmi les "hippies". Parfois, la file d'attente à l'entrée atteignait plusieurs kilomètres de long dans un ordre parfait. Une fois à l'intérieur du champ de bataille chacun se plaçait comme il le désirait autour de la scène située à deux mètres de haut[97].

On retrouve là encore une explication analogue à un raisonnement sociologique : la discipline du public britannique tiendrait au système libéral du pays.

La question se pose d'une effectivité des « caractères nationaux » mis en jeu dans les discours, d'autant plus que des auteurs comme Weber et d'Elias ont tenté d'en rendre compte sociologiquement. Employant les guillemets, Weber marque sa méfiance vis-à-vis de la notion de « *Volkscharakter* » qui ne peut en aucun cas servir à concevoir une unicité des populations nationales[98]. Mais, comme le souligne Wolf Feuerhahn, Weber n'en rejette pas pour autant « *toute question relative à la spécificité nationale des dispositions à l'action*[99] », à condition de ne pas renvoyer les « caractères nationaux » à une essence des peuples, au *Volksgeist*, mais au contraire d'en retracer la genèse socio-historique. Dans *Hindouisme et Bouddhisme*, il montre par exemple que ce que les Allemands perçoivent comme de l'inhibition dans le comportement des Britanniques et qui leur semblent éloigné d'une « cordialité » et d'un « naturel » allemand tient pour une bonne part au fait que l'ascétisme ait pénétré moins fortement le luthéranisme que le calvinisme[100]. Si Weber reste néanmoins prudent vis-à-vis de la notion qu'il emploie d'ailleurs très peu, Norbert Elias s'en sert (« *Nationalcharakters* ») pour construire son concept d'habitus national[101] qu'il entend comme l'intériorisation par les individus de normes comportementales (« *Verhaltensstandard* ») qui étaient à l'origine spécifiques à un groupe social (« *Trägerschichten* ») mais se sont par la suite étendues à une échelle nationale[102]. Ainsi, Weber et Elias insistent sur le caractère éminemment processuel et relatif de traits de comportements qui caractériseraient plus ou moins les populations nationales, mais ils ne semblent pas remettre en cause l'effectivité des « caractères nationaux » – quoi que Weber contourne la question en les employant comme catégorie émique (« *ce que l'on ressent chez les Allemands* », « *qui déconcerte habituellement*

---

[97] Taittinger (Michel), « Une folie ce festival de Windsor », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.15.
[98] Weber (Max), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *suivi d'autres essais*, Paris, Gallimard, 2003, p.87.
[99] Feuerhahn (Wolf), « Une sociologie des habitus nationaux », art.cit,
[100] Weber (Max), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *op.cit*, p.150.
[101] Plus exactement, il articule les deux termes en faisant des « caractères nationaux » une notion « *préscientifique* » qui l'amène à élaborer le concept d'habitus national. Elias (Norbert), *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991, p.238.
[102] Elias (Norbert), *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p.54 ; Elias (Norbert), *Les Allemands. Luttes de pouvoir et développement de l'habitus aux 19e et 20e siècles*, Editions du Seuil, Paris, 2017.

les Allemands qui y voient…[103] »), ce qui lui évite de poser la cordialité allemande et la retenue britannique comme des données effectives et observables. Ainsi, on peut accorder aux commentateurs le crédit de leur expérience professionnelle et concevoir à priori les traits de comportement qu'ils décrivent comme le résultat d'une observation. Subsiste néanmoins un premier problème intrinsèque aux stéréotypes : dans quelle mesure la montée en généralité de faits observés est-elle justifiable ? Seule une étude statistique pourrait y répondre – si tant est qu'elle soit réalisable. Mon terrain indique plutôt que la montée en généralité fait souvent violence à la réalité empirique. Pour reprendre l'exemple d'une caractérisation du public français, un lecteur – Britannique résidant en France – et un journaliste de *Rock & Folk* fustigent le comportement de certains spectateurs qu'ils ont pu observer à l'été 70, l'un lors du troisième et dernier festival de l'Ile de Wight, l'autre au festival de Biot (Alpes-Maritimes) :

> D'autre part, je dois aussi constater que vous autres, Français, êtes toujours un peu trop pressés de mettre des affiches sur n'importe quoi. Que veut dire "Underground" exactement ? Pour vous c'est évidemment quelque chose de très sérieux, essentiellement politique : on a assez vu de "Hippies" français à Wight l'an dernier pour en être conscient, et j'espère, comme la plupart des jeunes Anglais, qu'on n'en verra plus, du moins avant qu'ils ne soient sortis de leur adolescence perpétuelle. La différence entre les Etats-Unis et l'Angleterre est que les jeunes Américains sont en train de se libérer, de se "révolutionnariser" de l'intérieur, et en même temps, de s'engager politiquement. En Angleterre, on est en train de se libérer, de faire la révolution en soi-même, mais malheureusement l'engagement politique extériorisé n'est pas très répandu. En France, la révolution est la révolution de vos ancêtres, vous avez le même esprit que vos ennemis[104].
>
> Si Biot est le dernier festival pop de France, c'est d'abord le fait d'une mentalité qui a ses racines dans certaines traditions : les bals du samedi soir, les concerts classiques en smoking et les fêtes de la bière. Le manque de solidarité et de discipline du public pop français et son manque de maturité, ajoutés au confusionnisme confondant et à l'infantilisme politique d'une minorité agissante, ont réussi à servir sur un plateau un cadeau délicieux à Marcellin [Raymond Marcellin, ministre de l'Intérieur qui a dissous en 1968 les Partis d'extrême-gauche et d'extrême-droite et qui a inspiré la loi dite « anti-casseur » de 1970][105].

Les problèmes dont il est question se sont effectivement posés. Dans un contexte post soixante-huitard où des musiciens français, regroupés autour d'organisations militantes d'inspiration situationniste (FLIP, Front de Libération de la Rock Music) prônent la gratuité des concerts, des spectateurs de plusieurs festivals ont cherché à entrer sans payer, quitte à affronter le service de sécurité – ce qui conduira par ailleurs les autorités publiques à interdire certains festivals, d'où la référence à Raymond Marcellin. Mais le lecteur et le journaliste tendent à généraliser le comportement de certains festivaliers au public français (« *vous*

[103] Weber (Max), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *op.cit*.
[104] « Underground », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.24, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[105] Collectif, « L'été pop », *Rock & Folk*, n°44, septembre 1970, p.55.

autres, Français » pour le lecteur britannique[106] ; « *manque de solidarité et de discipline du public pop français* » pour le journaliste), ce qui est d'autant gênant que bon nombres de lecteurs français écrivent au magazine pour condamner également le comportement de ces festivaliers[107]. De plus, le lecteur et le journaliste inscrivent dans une tradition nationale française un comportement qu'ils observent dans un contexte précis (celle de la révolution des ancêtres pour le lecteur ; celle du bal et de la fête de la bière pour Cristiani). Ainsi, a contrario d'un usage sociologique des « caractères nationaux », ces commentateurs s'en servent plutôt pour construire une unicité des populations nationales, caractérisées par des traits de comportement pérennes qui renvoient à une permanence de la nation à travers l'histoire et rendent ainsi le contexte historique contingent. L'analogie avec la sociologie a permis de souligner que les « caractères nationaux » mis en jeu par les commentateurs ne relèvent pas d'une lecture émanatiste puisqu'ils font intervenir une logique causale (libéralisme anglais qui détermine la discipline du public, compétitivité des rapports sociaux étatsuniens qui détermine l'implication professionnelle des musiciens) ; mais elle permet également de comprendre, par les limites qu'elle implique, que les commentateurs n'en participent pas moins d'un récit national essentialisant. Cela dit, pour éviter justement une montée en généralité qui ferait fi de la réalité empirique, deux points doivent être précisés. Tout d'abord, tous les commentateurs ne généralisent pas un comportement à l'ensemble d'une population nationale. Pour reprendre l'exemple du festival de l'Ile de Wight, un lecteur écrit : « *Face à l'esprit de fraternité, face à la gentillesse, face à l'intelligence affichés par bon nombre d'étrangers (pas tous) bon nombre de nos compatriotes (pas tous) se sont conduits comme des demeurés et des irresponsables*[108]. » Ensuite, si j'ai invoqué un usage sociologique des « caractères nationaux », il va de soi qu'il est fondamentalement pluriel et certains travaux peuvent également déployer une approche des identités nationales qui consiste à « *définir l'identité d'une "nation" au travers de sa permanence historique, de ce qui la distingue d'autres nations et de sa cohésion interne (par rapport à ses membres), c'est-à-dire en repérant des critères prétendument objectifs de "constance, d'unité et de reconnaissance du même" postulés par la notion d'identité*[109] ». La façon dont Edgar Morin rend compte du mouvement hippie étatsunien en constitue alors une bonne illustration. Dans un premier temps, il explique l'ampleur du mouvement qui, selon lui, est sans commune mesure avec les autres pays – « *surtout pas en France* » précise-t-il – par les « *mailles du filet social* » étatsunien,

[106] De même, l'année précédente sur le même sujet, un lecteur suisse écrit : « *Mais vous, les Français […]* ». « Vous les Français », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.27, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[107] Voir par exemple le courrier des lecteurs du numéro 45 (octobre 1970).
[108] « J'étais à Wight », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.27, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[109] Pérés (Hubert), « Identité nationale et sociologie de la connaissance. Notes pour une comparaison de la construction identitaire en France et en Espagne », *Pôle Sud*, n°14, 2001, p.60-61.

« *beaucoup plus lâches qu'ici* », qui ouvrent une « *zone de tolérance, dans laquelle la délinquance ou simplement le non conformisme peuvent s'épanouir*[110] ». Dans un second temps, il invoque un trait permanent de la population étatsunienne en définissant le pays comme « *la patrie de l'empirisme, du "do it yourself " des pionniers* ».

7.1.3 Le rock à l'épreuve d'une culture française. Mise en jeu d'une herméticité des styles nationalisés

Par l'idée de nationalisation musicale, j'entends rendre compte des discours qui attribuent à une production des caractéristiques relatives et spécifiques à une nation, au nom du lien indéfectible qui rattache un producteur à sa culture d'appartenance. Cette lecture nationalisante concerne plus largement une définition des styles musicaux où s'ajoute à une unité d'ordre musicale – le style en tant qu'ensemble de productions qui partagent des caractéristiques musicales – une unité d'ordre nationale. En effet, l'appartenance des producteurs à une même nation sert à expliquer l'unité musicale du style, la seconde apparaissant alors comme le produit de la première. Mais nous allons voir que la logique causale induit alors le principe d'une herméticité au sens où le style resterait réfractaire à sa réappropriation par des producteurs étrangers qui peuvent lui emprunter des éléments musicaux mais ne peuvent le pratiquer avec authenticité.

En premier lieu, les commentateurs soulignent fréquemment que la circulation et la réappropriation internationales d'une production conduisent nécessairement à une perte de sens puisque le producteur originel a engagé involontairement dans sa production des éléments dont la signification ne pourrait être accessible à un auditeur ou un producteur étranger. En effet, dans le cas d'une lecture émanatiste, une production circule sans l'« esprit » qui émane d'elle et dont elle constitue l'expression ; dans le cas d'une lecture culturaliste, une production circule sans la culture acquise socialement par le producteur et qui a déterminé la façon dont il a produit sa production. En revanche, la perte de sens induite par la circulation et la réappropriation internationales d'une production n'est pas présentée comme insurmontable et les commentateurs se proposent de la combler par une opération d'adaptation. C'est par exemple ce que montre cet article de Pierre Lattès (*Rock & Folk*, 1966) sur Bob Dylan :

> Bob Dylan utilise les mots à l'état brut, pour eux-mêmes, et les mots choisis sont ceux du grand inconscient américain, de ce fond commun à tous et dont il rapproche les termes

[110] G.R., « Entretien avec Edgar Morin. Aux États-Unis, la nouvelle croisade des adolescents », *Le Monde,* 12 septembre 1970.

> dans l'ordre le plus étonnant, de Abraham à Einstein […] Pour un Français, il faudrait traduire par Louis XIV et Brigitte Bardot, par la guillotine et le café au lait[111].

L'intervention d'un « *grand inconscient américain* » indique clairement une lecture de type émanatiste. A travers la musique de Bob Dylan s'exprime l'inconscient d'un collectif individualisé, d'autant plus inaccessible à un auditeur français qu'il s'agit justement d'un inconscient qui ne relève pas d'un choix ou d'une connaissance. Mais en convertissant les éléments qui composent cet inconscient (Abraham, Einstein), l'auditeur français peut se représenter par transposition le sens spécifiquement étatsunien des chansons dylaniennes. Cette conception d'une circulation internationale biaisée par le fossé culturel qui sépare deux espaces nationaux oriente par ailleurs les stratégies des producteurs qui se réapproprient des productions étrangères. Un échange entre Jacques Vassal (*Rock & Folk*) et Mort Shuman[112] en offre une illustration. Shuman a alors monté aux Etats-Unis une comédie musicale consacrée à Jacques Brel (Jacques Brel Is Alive And Well And Living In Paris), à l'affiche de 1966 à 1970 :

> Jacques Vassal : Il y a quand même dans Brel un esprit européen[113] qui risque d'être un peu hermétique pour les Américains ?
>
> Mort Shuman : Oui, c'est vrai. Nous avons quand même essayé de rendre les paroles plus accessibles à l'esprit américain[114].

Shuman n'évoque pas seulement un travail de traduction linguistique mais bien de traduction culturelle visant à adapter le texte à « *l'esprit américain* », à l'image des adaptations cinématographiques qui conservent à l'identique le scénario d'un film, sa trame narrative, mais changent des éléments pour les rendre plus familiers aux spectateurs. Un autre exemple relevant cette fois d'une lecture culturaliste peut être mentionné. François-René Cristiani propose en 1969 dans *Rock & Folk* un compte-rendu de l'adaptation française de la comédie musicale étatsunienne Hair à qui il reproche de n'être précisément pas une adaptation :

---

[111] Lattès (Pierre), « Cauchemar psychomoteur », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.37.

[112] Auteur-compositeur et interprète étatsunien, Mort Shuman s'est installé en France dans les années 60 et a écrit des chansons pour les groupes français de rock et les chanteurs yéyés.

[113] S'il fallait encore un exemple, la référence à l'Europe montre bien que l'emploi d'une échelle supra ou trans-nationale sert à signifier une particularité nationale. En effet, si Vassal parle d'un « *esprit européen* », il le renvoie non seulement à un musicien produit en France mais qui est également considéré comme l'un des chanteurs les plus représentatifs de la chanson française, c'est-à-dire d'une musique dont la définition renvoie en France comme à l'étranger à une authenticité française. Pour la place qu'occupe Jacques Brel dans la chanson française, voir Cordier (Adeline), *Post-War French popular music : cultural identity and the Brel-Brassens-Ferré myth*, Farnham, Surrey, Burlington, VT, Ashgate Publishing Limited, 2014.

[114] Vassal (Jacques), « Grande affiche et Brel », *Rock & Fol*k, n°43, août 1970, p.7.

> […] Tout est pourtant très américain, puisque l'adaptation de Jacques Lanzmann ne se permet qu'une ou deux allusions "françaises". Et là, se pose une question : sur le plan émotionnel, "Hair" est certainement un grand spectacle populaire : mais que peut comprendre un public français assez ou très bourgeois, peu au courant du mouvement "protest" américain, devant une telle explosion de non-conformisme, devant le problème du L.S.D., de la marijuana, ou devant le mythe du "voyage" ("L.S.D., the only way to fly"), toutes choses qui n'ont aucune réalité en France. Il suffisait de voir dans les fauteuils d'orchestre le sourire un peu pincé de certaines dames "visonnées" pour se rendre compte qu'il ne suffit pas d'avoir 50 F par personne et d'habiter le 16e arrondissement ou Neuilly pour piger quelque chose à "Hair" […] Déchirer sa feuille de route pour le Vietnam a un sens à Greenwich Village, parce que là-bas on risque la prison. Malheureusement, ici, on s'en fout. Déchirer son livret militaire pendant la guerre d'Algérie aurait par contre soulevé une vague de protestations et de déchaînements au moins comparables à ceux déclenchés il y a quelques années par les "Paravents" de Jean Genêt (une satire féroce des paras) […] Sans couper "Hair" en quatre, on peut simplement regretter de n'y rien trouver qui, un an après, soit l'écho de mai 68, de la révolte vraie et vécue de la jeunesse française. Castelli [le producteur de l'adaptation française] prétend que la scène du champ de mines au Vietnam s'est transformée dans l'esprit des spectateurs, à Munich, en bataille de Stalingrad, à Londres, en bataille d'El Alamein [bataille de la seconde guerre mondiale]. Je prétends qu'à Paris, personne ne s'est un instant imaginé dans les Aurés [région algérienne][115].

Tout d'abord, on peut mesurer toute la différence avec une lecture émanatiste. Le sens éminemment étatsunien de la comédie musicale ne tient pas à ce qu'émane d'elle un « esprit » étatsunien mais à ce qu'elle touche à des éléments historico-culturels et des problèmes qui concernent contextuellement la population. De plus, a contrario d'un autre de ses articles dont on a vu plus haut qu'il tendait à concevoir une unicité du public français[116], Cristiani évite ici de l'essentialiser en restreignant son propos à la bourgeoisie parisienne[117]. Ensuite, l'exemple illustre bien l'importance qu'accordent les commentateurs à une opération d'adaptation sans laquelle le sens d'une œuvre est perdu. Pour Cristiani, en choisissant de ne pas « adapter » la comédie à un contexte français, les producteurs ont neutralisé son caractère subversif originel. Mais ce que Cristiani ne précise pas, c'est que la perte de sens peut justement relever d'un choix stratégique des producteurs. Ici, les producteurs n'ont pas adapté la comédie à un contexte français parce que, selon Cristiani, ils ont voulu en laisser le soin au public, mais nous avons vu qu'Hugues Aufray n'avait pas cherché à « adapter » ses adaptations de Bob

[115] Cristiani (François-René), « Oui au Hair français ! », *Rock & Folk*, n°30, juillet 1969, p.3-4.

[116] Comme il en a été fait mention plus haut, un même commentateur peut alternativement recourir à différents types de lecture. D'ailleurs, si je vais souligner ici que Cristiani évite d'essentialiser le public français, il participe en revanche dans le même article à une essentialisation des producteurs français : « *[…] attiré par un certain goût du scandale, le public viendra d'abord satisfaire sa curiosité. Il sera déçu : il n'y a rien de scandaleux dans ce spectacle. Au contraire, il est d'une étonnante simplicité et il a même un petit côté bâclé et "patronage" typiquement français.* »

[117] Il propose également une analyse plus fine du sens étatsunien de la comédie musicale en tentant de démêler ce qui relève d'une signification strictement politique et ce qui relève d'un mode de vie contre-culturel : « *Et je me demande si, aux USA, les jeunes gens qui brûlent leur feuille d'appel sont bien ceux qui vont ensuite fumer de l'"herbe", voyager au L.S.D., s'adonner à l'amour livre ou à la pédérastie sans contrainte. Les principes sommaires et pas neufs de ce nihilisme naïf me paraissent peu compatibles avec la vraie résistance politique à une guerre ou à un régime donnés.* »

Dylan – il s'agissait notamment de ne pas substituer à une référence aux Noirs une référence aux Algériens –, justement pour contourner leur potentiel polémique[118]. Nous noterons que dans les exemples cités, les éléments culturels dont se servent les commentateurs pour concevoir le sens spécifiquement national (spirituel ou cuturel) d'une production sont diverses. Il est question de personnalités incarnant la nation (Louis XIV, Brigitte Bardot), d'objets du quotidien qui valent pour emblèmes de la nation (café au lait) ou encore d'événements historiques, certains, récents, pouvant éveiller des émotions parce qu'ils ont été vécus (guerre), d'autres qui s'inscrivent dans une histoire nationale plus ancienne (la guillotine). Mais au-delà de cette diversité, ces éléments sont exprimables par des mots et c'est à ce titre qu'ils peuvent être adaptés. Qu'en est-il alors lorsque les éléments culturels qui fondent le sens national d'une production ou d'un style sont de l'ordre de l'indicible, à l'instar par exemple du sens du rythme ?

Depuis le début de la thèse, j'ai présenté plusieurs critiques adressées à une réappropriation française du rock. Il a été surtout question d'un manque d'originalité des musiciens français et d'un manque de savoir-faire des professionnels du disque (chap.4). Ces critiques ne sont pas conçues pour être définitives et, lorsque les commentateurs qui les formulent consentent à une certaine bienveillance, ont pour finalité d'encourager les musiciens et les professionnels à s'améliorer. En revanche, lorsque les commentateurs évoquent une impuissance des musiciens moins relative à un manque de savoir-faire qu'à un manque de savoir-être, le problème posé par une réappropriation française du rock semble plus insurmontable. Pour citer un premier exemple, Dick Rivers (*Salut les Copains*, 1965) met l'accent sur le ressenti des musiciens français, c'est-à-dire sur ce qui relève de la part incontrôlable, inconsciente de la pratique musicale :

> On voit que le rock est solidement implanté en Angleterre […] En France, les musiciens qui font les séances d'enregistrement ne sentent pas la musique qu'ils jouent. On a beau essayer de leur parler de style Nashville, pour eux c'est de l'hébreu[119]. À Londres, ils rentrent tout de suite dedans. Même si ce sont des gens âgés, ils ont assimilé l'esprit de la musique[120].

L'idée d'un *feeling* inadéquat – pour prendre un terme musical anglophone qui renvoie justement à la part incontrôlable de la pratique musicale –, se retrouve également dans une interview de Sylvie Vartan (*Rock & Folk*, 1967): « *Oui, en France il n'y a pas de gens*

[118] A ce sujet, voir le chapitre 5.
[119] Il peut être intéressant de pousser l'analogie avec une langue étrangère à son paroxysme. Si la pratique du style Nashville est à l'image de la pratique d'une langue étrangère, elle peut donc être accessible par l'apprentissage. Mais il semble peu probable que Rivers induise cette logique dans son analogie qui lui sert plutôt à insister sur l'incapacité des musiciens à pratiquer le style.
[120] J.-M.P., « Deux purs du rock : Eddy et Dick », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.129.

capables d'écrire des chansons de rythme, ils ne les ressentent pas et puis c'est vraiment une source et une inspiration à part[121]. » Il en est de même pour Ronnie Bird qui déclare en 1968 dans *Rock & Folk* : « *[…] le rhythm and blues est une musique de sentiment qui doit toucher, une musique simple que nous sommes assez incapables de faire chez nous*[122] ». Ainsi, l'appartenance des musiciens à une nation déterminerait leur façon de créer et de pratiquer la musique. Plus exactement, les commentateurs conçoivent ici la pratique musicale, non pas comme la mise en pratique d'un savoir acquis ou qui peut le devenir, mais comme une manière durable et inconsciente de pratiquer qui renverrait à l'empreinte laissée dans les corps et dans les esprits par la nation. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que des commentateurs expliquent les difficultés que rencontrent les musiciens français dans leur pratique du rock (ou de styles américanisés) par un « caractère national » français, à savoir la rationalité[123]. Par exemple, pour Philippe Paringaux (*Rock & Folk*, 1970), l'esprit « *cartésien* » du groupe Triangle l'empêche de pratiquer une « *musique d'instinct*[124] ». Pour Claude Fléouter (*Le Monde*, 1981), les productions françaises se distinguent des productions « anglo-saxonnes » par un « *manque de chaleur et d'extravagance, [à] l'absence de démesure et de délire » et une « logique […] sans éclat ni rêve*[125] ». 4 ans plus tôt dans le même journal, il imputait les problèmes posés à une réappropriation française du rock à une « *mentalité* » qui « *bloque les choses pas logiques, pas polies, celles un peu lyriques et folles* » et à « *certaines traditions qui n'aiment que ce qui est carré, ordonné*[126] ». Dès lors, on comprend mieux dans quelle mesure la nationalisation des styles opérée par les commentateurs induit nécessairement la question de leur herméticité. Les styles sont nationalisés dans le sens où leurs caractéristiques sont présentées comme le produit en même temps que la manifestation d'une disposition

[121] Kœchlin (Philippe), « Un show brulant », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.26.
[122] Barsamian (Jacques), « Quelques plages avec Ronnie Bird », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.7.
[123] Je concentrerai uniquement sur les discours qui invoquent un esprit rationnel pour rendre compte d'une réappropriation française du rock. Mais il peut être intéressant de souligner ici qu'une lectrice de *Salut les Copains* s'en sert également pour expliquer les problèmes qui, selon elle, se posent avec l'implantation du mouvement hippie en France : « *A mon avis, la France est un pays retardataire par rapport aux Anglais et aux Américains. La jeunesse française n'a pas de sentiment d'unité, de groupe, de victoire à gagner ensemble. Chacun fait son petit travail de son côté. Personne n'ose sortir des frontières du rationnel. La conception du monde selon les hippies peut sembler idéaliste. En fait, elle est beaucoup plus forte qu'à un premier examen. Les hippies font réfléchir l'Amérique. Pourquoi pas nous ? Ils veulent un monde d'amour. Et nous, que voulons-nous ? Il faut le savoir.* » Auteur non renseigné, « Les hippies, qu'est-ce que c'est ? », *Salut les Copains*, n°65, décembre 1967, p.53.
[124] Paringaux (Philippe), « Triangle », *Rock & Folk*, n°46, novembre 1970, p71. Pourtant, quelques mois auparavant, Paringaux écrivait au sujet du musicien français Jean-Luc Ponty que « *la rigueur bien cartésienne des Français* » n'était pas nécessairement « *incompatible avec le jazz ou la pop-music* ». Cette contradiction permet de comprendre que les commentateurs peuvent contredire des allégations globalement admises – qu'ils participent par ailleurs à diffuser – pour mieux singulariser une production qui se démarque en tant qu'exception à la règle. Ce sera également le cas lorsque j'évoquerai plus loin la question d'une esthétique de la langue française. Paringaux (Philippe), « The Jean-Luc Ponty Experience », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.73.
[125] Fléouter (Claude), « L'ouverture du quinzième MIDEM. L'avenir incertain de la chanson française », *Le Monde*, 24 janvier 1981.
[126] Fléouter (Claude), « Le rock français », *Le Monde*, 24 novembre 1977.

corporelle et mentale partagée par un ensemble de producteurs dont la pratique musicale renvoie au moins autant à leur singularité individuelle qu'à leur appartenance à une même nation. A ce titre, des musiciens peuvent emprunter des éléments musicaux à un style étranger mais il subsistera un décalage culturel dans la façon inconsciente de mettre en pratique ces éléments empruntés.

Au regard des exemples cités ci-dessus, il est difficile de préciser un peu plus la logique qui sous-tend cette nationalisation de la pratique musicale. A l'image d'un raisonnement sociologique mis en œuvre dans le concept d'hexis corporelle, les commentateurs cherchent-ils à rendre compte d'un processus d'incorporation d'un habitus national ? Ou considèrent-ils plutôt qu'émane de la pratique musicale des musiciens la communauté nationale dont ils font organiquement partie ? Autrement dit, la manifestation de traits nationaux comportementaux dans la pratique musicale est-elle pensée comme le résultat d'un produit historique ou d'un état naturel ? La plupart des exemples ne sont pas suffisamment développés pour y répondre mais la récurrence dans la presse musicale –mais aussi généraliste – d'un champ lexical de l'« assimilation[127] » indique plutôt qu'a contrario d'un stéréotype racialisant qui inscrit par exemple le rythme dans la peau des « Noirs », la lecture nationalisante de la pratique musicale repose sur un principe d'enculturation. C'est également ce qu'indique les commentateurs qui mettent l'accent sur les traditions musico-nationales, non pour exprimer une permanence au-delà de l'histoire d'une collectivité nationale abstraite mais pour rendre compte d'un environnement sonore dans lequel les musiciens ont grandi. Par exemple, pour le musicien étatsunien Alan Silva – qui a fondé en France en 1975 L'Institut de Perception Artistique et Culturelle –, le « *sens rythmique très intuitif* » des Etatsuniens tient à la présence de la musique dans « *la vie quotidienne* », contrairement à la France où la place qu'elle y occupe est plus « *marginale*[128] ». Cette culturalisation du *feeling* musical est alors apprécié par l'auteur de l'article : « *Son témoignage est exemplaire dans la mesure où il révèle les différences d'aptitude entre élèves américains et français et, de là, la part de la culture dans une musique improvisée […]* » On peut alors retrouver cette lecture culturaliste de la pratique

[127] Pour *Salut les Copains*, voir J.-M.P., « Deux purs du rock : Eddy et Dick », art.cit ; Pour *Rock & Folk*, voir Paringaux (Philippe), « Hendrix : dans les étoiles », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.32-35 ; Cristiani (François-René), « Oui au Hair français ! », art.cit ; Paringaux (Philippe), « Montreux pop », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.56 ; Paringaux (Philippe), « Magma », *Rock & Folk*, n°41, juin 1970, p.75 ; Marchon (Michel), « Le violon selon Jean-Luc », *Rock & Folk*, n°53, juin 1971, p.46 ; Manœuvre (Philippe), « Jacques Higelin », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.113 ; M.D.B., « Téléphone », *Rock & Folk*, n°126, juillet 1977, p.47 ; Bailleux (Jean-Marc), Vassal (Jacques), « Spécial France », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.37, 45 ; Manœuvre (Philippe), « Le rock des neuf », *Rock & Folk*, n°132, janvier 1978, p.95. Pour *Le Monde*, voir Wais (Alain), « Le quinzième MIDEM. Un univers adolescent », *Le Monde*, 26 janvier 1981. Pour *L'Humanité*, voir Gilles (Serge), « Les Jeunes à Jazz-city », *L'Humanité*, 16 septembre 1970, p.8.

[128] En revanche, toujours pour Silva, parce que le public français est plus « *intellectuel* », il connait mieux que son homologue étatsunien l'histoire des Etats-Unis. Razou (Paul-Etienne), « Les caves d'Alan Silva », *Le Monde*, 24 août 1978.

musicale dans des articles qui cherchent à expliquer les difficultés que rencontrent les musiciens en se réappropriant un style étranger. Par exemple, dans *Rock & Folk* en 1968, Pierre Chatenier écrit au sujet d'une réappropriation française du rock : « *Style importé qui ne répond ici à aucune tradition, la pop-music peut-elle être assimilée et véritablement adaptée ? Qu'est-ce que la pop-music ? La musique populaire. Dans ce cas-là, chez nous, ce serait plutôt le musette, Adamo et Mireille Mathieu, de la musique bien peu 68*[129]. » Autrement dit, si les musiciens français ne « sentent » pas le rock, c'est moins parce que le style émane d'un « génie » étranger que parce que leur culture musicale ne leur permet d'assimiler ce que le rock exige en disposition sensorielle.

Encore une fois, la lecture culturaliste n'échappe pas pour autant à un récit essentialisant de la nation et l'analogie que j'ai posée avec des notions sociologiques est intéressante pour les limites qu'elle pose. Tout d'abord, en nationalisant la pratique musicale, les commentateurs ne prennent pas en compte plusieurs facteurs qui la déterminent et qui rendent difficilement concevable une unicité de la pratique à l'échelle nationale. Par exemple, la question de l'apprentissage est évacuée. Les musiciens ont-ils suivi des cours au Conservatoire, dans une école municipale ou ont-ils appris en autodidacte ? Il est vrai que j'ai moi-même différencié ce qui relève de la part inconsciente de la pratique musicale et ce qui relève d'un savoir acquis, mais la différenciation avait exclusivement pour finalité d'introduire ce que les commentateurs repèrent dans la pratique musicale qui n'est précisément pas de l'ordre de l'apprentissage musical, à savoir des « caractères nationaux ». Or, le savoir acquis, lorsqu'il est mis en pratique, devient aussi et nécessairement une pratique inconsciente qui renvoie justement à l'incorporation de ce qui a été acquis par un apprentissage. Ainsi, a contrario d'un usage sociologique de l'hexis corporelle ou de l'habitus, les commentateurs tablent sur une disposition sensorielle partagée par les musiciens d'une même nation sans s'intéresser à ce que l'apprentissage, qu'il renvoie à un capital hérité ou acquis, qu'il soit certifié ou non par une institution comme le Conservatoire, apporte en disposition, comme si les musiciens n'incorporaient que des traits nationaux de comportement. L'absence de la question du goût pose également problème car elle laisse entendre que les préférences musicales des musiciens d'un même pays et leur type de consommation – plutôt éclectique ou plutôt univore – n'influent pas sur leur pratique musicale. Enfin, en limitant le principe d'enculturation aux cultures nationales, les commentateurs n'envisagent qu'un seul niveau de socialisation des musiciens, comme si ces derniers constituaient un groupe homogène enculturés dans une même culture, alors que la diversité de leur origine sociale et/ou géographique renvoie plutôt à des socialisations

[129] Chatenier (Pierre), « Inventaire 68 », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.33.

musicales différentes[130]. En soi, l'idée d'une culture musico-nationale ne manque pas de pertinence lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une musique suffisamment diffusée et diffusée depuis suffisamment de temps pour qu'elle constitue l'un des paysages sonores d'un pays, un élément familier[131]. C'est d'ailleurs l'usage que j'ai fait du musette au chapitre 5. Mais les commentateurs, toujours en raison d'une tendance à la généralisation, postulent à tort que les musiciens d'un même pays ont grandi dans le même environnement sonore ou encore que ce dernier ait imprégné à un même degré leur pratique musicale. La culture de l'accordéon, bien qu'effectivement prégnante dans le paysage sonore français d'après-guerre, constitue par exemple un exotisme musical pour des musiciens qui, d'origine sociale plutôt aisée, ont été acculturés – acculturés ou justement enculturés ? – dès leur plus jeune âge aux rythmes du jazz, voire du rock, et notamment au sein de leur famille[132]. Le même problème se pose alors pour l'origine géographique des musiciens : la capitale, où quantités de salles de spectacle diffusent au moins depuis la première moitié du 20e siècle des musiques d'origine étrangère, constitue un lieu d'enculturation pour les musiciens qui n'a rien à voir avec les bals du samedi soir dans une région rurale où domine le son de l'accordéon.

Les langues nationales font paradoxalement parties de ces éléments indicibles, intraduisibles, qui constituent pour les commentateurs le sens spécifiquement national d'un style musical[133]. Il ne s'agira donc pas d'aborder la langue comme une parole chargée d'une signification – qui elle, peut être traduite –, ni comme l'expression du « génie » d'un peuple – qui elle, peut être transposée en recourant à une autre langue – mais comme un son. Qu'il s'agisse de musiciens, de journalistes ou de lecteurs de la presse musicale, bon nombre de commentateurs soutiennent fréquemment l'idée que la langue française ne convient pas au rock, ou plus généralement, aux musiques d'origine étatsunienne[134]. Pour les uns, le problème

---

[130] Au cours de la thèse, j'ai présenté de façon disséminée plusieurs profils de musiciens mais l'éclairage d'une socialisation musicale par l'origine sociale et/ou géographique a surtout été employé aux chapitres 2 et 5 (p.?).

[131] Et à condition de ne pas induire pour autant que cette culture soit exclusive à un seul pays ni qu'elle s'inscrive dans un passé mythique de la nation.

[132] Pour des exemples, voir le chapitre 2. Je précise ici que cette acculturation/enculturation peut s'opérer au sein de la famille pour souligner l'ironie d'une lecture culturaliste qui ne la prend pas en compte alors qu'elle est au cœur du principe d'enculturation dans une théorie culturaliste universitaire.

[133] Là encore, la question du rock « anglo-saxon », chanté dans une même langue, semble au premier abord constituer un contre-exemple.

[134] Pour les discours des musiciens, voir Abitan (Guy), « Sylvie », *Salut les Copains*, n°19, février 1964, p.42-55 ; Kœchlin (Philippe), « Bravo à Nino », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.24-25 ; Cristiani (François-René), « Un crooner pas sérieux », *Rock & Folk*, art.cit, p.29-31 ; Chabiron (Jacques), « Un groupe français », *Rock & Folk*, art.cit ; Wais (Alain), « Marquis de Sade », *Le Monde*, art.cit ; Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, Paris, Editions Carrere/Michel Lafon, 1987, p.217. Pour ceux des journalistes, voir Mouly (Raymond), « Schmoll pour les copains », *Salut les Copains*, n°4, novembre 1962, p.16-24 + p.55 ; Chatenier (Pierre), « Oh, écoute, mon pote ! », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.51 ; Paringaux (Philippe), « Variations mal jugés ? », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.19 ; Vassal (Jacques), « Emmanuel Booz », *Rock & Folk*, n°41, juin 1970, p.91 ; Even (Martin), « Les groupes français à la recherche d'une identité », *Le Monde*, 11 février 1971 ; Fléouter (Claude), « Écrits et dessins : Bob Dylan entre les pages », *Le Monde*, 6 janvier 1976. Pour ceux des lecteurs, voir Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? »,

tient à la sonorité de la langue, comme en témoigne ces deux interviews, l'une d'Antoine, l'autre de Serge Gainsbourg, respectivement publiées dans *Salut les Copains* en 1966 et dans *Rock & Folk* en 1969 :

> Anglophone complet, je trouve que, musicalement, cette langue ajoute quelque chose à la mélodie. Elle apporte une couleur, une sonorité qui rend plus fluide la chanson[135].
>
> Quand j'élabore une mélodie, je baragouine en anglais, n'importe quoi, pour voir si ça coule[136]. L'anglais est un critère. Le français est plus guttural et correspond, à l'oreille d'un Anglais, à ce qu'est le yougoslave pour nous. On a des difficultés avec l'accent tonique que les Anglais n'ont pas, eux. Alors je triche et je mets des mots anglais dans mes chansons[137].

Pour d'autres, le problème est plutôt d'ordre rythmique, relatif au phrasé[138]. Par exemple, Joe Dassin déclare dans *Rock & Folk* en 1967 :

> L'anglais est la langue idéale pour un chanteur, pour notre genre de musique qui semble confortable à l'oreille de 1967. Il contient beaucoup de monosyllabes durs qui donnent du "punch". Le français est plus subtil, plus long et plus lent. Il prend plus de place pour dire la même chose[139].

L'idée d'un rythme de la langue anglaise mieux adapté à des musiques dont les définitions accordent généralement la primauté du rythme sur la mélodie[140] indique que les commentateurs postulent une adéquation entre l'esthétique de la langue et l'esthétique d'un style, adéquation qu'ils ne retrouvent pas dans les musiques rythmées chantées en français[141].

Salut les Copains, n°30, janvier 1965, p.45 ; « Courrier des Rockers », *Disco Revue. Le lien International des Rockers*, n°10, septembre 1965, p.2 ; « Courrier des lecteurs », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.13-15 + p.57. Je n'ai pas mentionné ici les exemples qui le seront au cours de l'argumentation.

135 Gaillac (Rolland), « Antoine, c'est quelqu'un », *Salut les Copains*, n°44, mars 1966, p.99.

136 D'autres musiciens écrivent aussi dans un premier temps en anglais pour passer ensuite au français. C'est par exemple le cas de Polnareff ou d'Antoine. Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°51, octobre 1966, p.123 ; Coghe (Jean-Noël), « Antoine vous parle de son premier 33 tours », *Disco Revue. Le lien International des Rockers,* n°14, mai 1966, p.16-17.

137 Jouffa (François), « Pop potins », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.6.

138 La différence que j'opère entre sonorité et rythme me sert surtout à présenter les différents arguments avancés. Mais ceux qui tablent sur un problème de rythme sont souvent les mêmes qui évoquent un problème de sonorité. D'ailleurs, les voyelles et les consonnes influent aussi bien sur le son d'une phrase que sur son rythme.

139 Il est important pour la suite de préciser que Dassin nuance juste après ce qu'il présente ici comme un fait objectif : « *Je sais que c'est faux, car j'ai fait des études de linguistique, mais du point de vue subjectif, il me semble que l'anglais soit plus précis pour décrire les états.* » Tronchot (Jean), « Hey Joe », *Rock & Folk*, art.cit, p.46.

140 On se souvient par exemple que les producteurs yéyés parlent de « chanson de rythme » pour qualifier les productions françaises promues en tant que variété ou chanson française acculturée aux rythmes du rock. Ou encore, que le courant musical apparu à Liverpool au début des années 60 avait pour nom le Merseybeat, c'est-à-dire le « rythme de la Mersey ». L'importance accordée au rythme était déjà posée dans une définition du jazz, et plus largement des « musiques noires », ne serait-ce qu'avec le « rhythm'n'blues » (voir l'ensemble du premier chapitre).

141 Pour autant, toutes les réappropriations non anglophones de musiques rythmées ne sont pas mises sur le même plan. Des commentateurs hiérarchisent alors les langues en fonction de leur esthétique plus ou moins éloignée du style musical en question, comme en témoigne cette interview de Michel Polnareff publié dans *Rock & Folk* en 1970 : « *Oui, au départ la langue française ce n'est vraiment pas un cadeau. Mais quand on entend*

En revanche, la chanteuse Nicole Croisille attribue au français une caractéristique qui permet de comprendre qu'il n'est pas pour autant dépourvu d'un intérêt musical, pour peu qu'il soit chanté dans un autre style : « *Quand on chante en français, on est très handicapée. En anglais, on fait du "sound". En français, il faut interpréter*[142]. » Or, la chanson française dite « à texte », style francisé par excellence[143], se définit justement par l'importance accordée au texte. Plus généralement, la musicologue Catherine Rudent note une utilisation récurrente de la voix parlée ou semi-parlée dans des productions françaises stylistiquement très diverses – de Léo Ferré et Juliette Gréco au rap en passant par Bashung ou les Rita Mitsouko – qui renvoie à une représentation ancienne de la langue française[144] comme « *porteuse d'un texte* » plutôt que comme « *transmetteuse de musique ou voix chanteuse*[145] ». De plus, les entretiens qu'a menés Michael Spanu avec des groupes français anglophones montrent que lorsqu'ils passent à la langue française le temps d'un morceau, ils prêtent alors plus d'attention à l'écriture du texte que lorsqu'ils écrivent en anglais[146].

En abordant la langue française par ses caractéristiques physico-acoustiques (accent tonique, sonorité guttural, syllabes, etc.), des commentateurs cherchent à objectiver leur évaluation négative du rock francophone, et par là même, tendent à nier la dimension évaluative de leur propos[147]. Théoriquement, si ce sont les propriétés physiques de la langue qui posent problème, aucun contre-exemple ne devrait être mentionné. Or, on peut trouver autant de commentateurs qui établissent cette règle générale que de commentateurs – il s'agit d'ailleurs souvent des mêmes – qui soulignent les exceptions à la règle[148]. Par exemple[149], pour

---

les Allemands on se dit que quand même on a de la chance. Et le R & B en espagnol ce n'est pas mal non plus ! » Buisson (Daniel), « Polnareff 70 », *Rock & Folk*, art.cit, p.58-61.

[142] Chatenier (Pierre), « Croisille en français », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.36-38.

[143] Pour la « francité » de la chanson « à texte », voir Cordier (Adeline), *Post-War French popular music*, *op.cit* ; Looseley (David), « Fabricating Johnny : French popular music and national culture », *French Cultural Studies*, n°2, vol.16, 2005, p.191-193 ; Briggs (Jonathyne), *Sounds French : globalization, cultural, communities, and pop music, 1958-1980*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p.50.

[144] Michael Spanu propose d'en retracer la genèse socio-historique en remontant à l'utilisation du latin comme langue sacrée dans les rituels religieux du Moyen-Age, instaurant dès lors une scission avec le langage parlé ordinaire. Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France : une approche par trois enquêtes autour du français, de l'anglais et de l'occitan*, Thèse de sociologie sous la direction de Jean-Marie Seca, Université de Lorraine, 2017, « Une scission entre le chant et le parler », p.59-62.

[145] Rudent (Catherine), « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, n°10, 2013, p.65.

[146] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.232-233.

[147] J'étudierai au dernier chapitre la réception du cas particulier des groupes français de rock qui, chantant en anglais, cherchent justement à contourner le problème de la langue. Je peux simplement souligner ici que l'utilisation de l'anglais par des groupes français n'est pas plus valorisée par des commentateurs qui fustigent dans ce cas l'emploi d'une langue étrangère par des musiciens français.

[148] Comme je l'ai déjà souligné plus haut, les commentateurs peuvent mobiliser des assertions quasi-consensuelles – et qu'ils participent par ailleurs à diffuser – pour mieux valoriser la singularité d'une production.

[149] Voir aussi Chatenier (Pierre), « Croisille en français », *Rock & Folk*, art.cit ; Chatenier (Pierre), « Nicole Croisille », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.73 ; Vassal (Jacques), « Catherine Ribeiro », *Rock & Folk*, n°36,

Yves Montand, Claude Nougaro « *est le seul à avoir su utiliser la langue française pour la mettre en jazz d'une façon extrêmement intelligente, d'autant plus qu'elle s'y prête difficilement*[150] ». Ainsi, puisque des chanteurs français réussissent à faire « sonner » leur langue dans des musiques rythmées, et même s'ils sont présentés comme des exceptions, le problème ne peut tenir aux propriétés de la langue. Une poignée d'autres commentateurs qui ne partagent pas l'idée selon laquelle la langue française serait impraticable sur le terrain des musiques rythmées[151] me permettra d'avancer une hypothèse plus satisfaisante, étayée par certains travaux portant sur les musiques chantées. Postulant au contraire une adéquation entre le rythme de la langue française et les musiques rythmées, Claude Nougaro (*Rock & Folk*, 1968) renvoie le problème posé par une réappropriation francophone à la compétence des chanteurs français :

> Egalement, on dit que la langue anglaise est la seule langue assez musicale et dont l'organisme rythmique peut s'apparenter au jazz. Je pense que c'est faux. Je pense que dans la coupe, la prosodie française, le vers, l'alexandrin, de douze pieds, le blues de douze mesures, et dans la cadence et dans la frappe de la langue française, c'est évidemment plus dur qu'en anglais, mais il y a une structure rythmique qui est encore plus visible, si tu veux. C'est simplement que les Français ou les compositeurs, les créateurs, n'ont pas encore en eux le sens du rythme qui s'échappe des mots et qui fabrique du jazz[152].

Sacha Distel déploie la même argumentation dans *Rock & Folk* en 1969 :

> Q : Pourtant vous êtes un des rares chanteurs français qui parviennent à faire balancer les mots alors que la langue française est réputée anti-swing.
>
> R : C'est faux, la langue française swingue très, très bien. Ce qui est vrai c'est que les chanteurs français ne swinguent pas. Sauf exceptions : prenez José Bartel, prenez les Double Six, eux ils swinguent. Mais en principe, les Français ne swinguent pas. C'est normal, ce n'est pas leur musique. C'est comme si vous demandiez à un Pakistanais de vous jouer du flamenco ![153]

Ici, le problème posé par le français ne tient plus à une propriété naturelle de la langue mais à la façon éminemment culturelle dont les chanteurs la pratiquent. Avec ces deux exemples, on retrouve alors un raisonnement qui évoque encore la notion d'hexis corporelle : si l'esthétique d'une langue apparait plus qu'une autre en adéquation avec l'esthétique d'un style, ce serait parce que la pratique langagière comme la pratique stylistique renvoient dans

---

janvier 1970, p.73 ; Buisson (Daniel), « Polnareff 70 », *Rock & Folk*, art.cit ; J.C., « Byg France », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.65 ; Chabiron (Jacques), « Triangle au carré », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.17.

[150] Cristiani (François-René), « Montand parle en répétant », *Rock & Folk*, n°21, octobre 1968, p.40.

[151] Outre les deux exemples qui vont être cités, voir Vian (Boris), *En avant la zizique*, Paris, La Jeune Parque, 1966, [1958], p.173 ; Mouly (Raymond) « Johnny de douze à dix-huit ans », *Salut les Copains*, n°19, février 1964, p.66-71 + p.84-86 ; Wais (Alain), « Bijou ne dort pas », *Le Monde*, 8 décembre 1979.

[152] Delorme (Michel), « Nougaro l'écorché », *Rock & Folk*, n°20, août/septembre 1968, p.53-55.

[153] Cristiani (François-René), « Le jazz et la java », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.46-49 + p.69.

les deux cas à l'incorporation dans le corps et à la réalisation par le corps d'un habitus qui lui, serait national. Autrement dit, le musicien pratiquerait la musique comme il pratiquerait sa langue car les deux pratiques seraient déterminées par son enculturation dans une nation. Ainsi, qu'il s'agisse d'une façon inconsciente de pratiquer la musique (voir plus haut) ou d'une façon inconsciente de pratiquer la langue, le problème posé par une réappropriation française de musiques étrangères est de même nature ; les musiciens français seraient, de par leur culture, privés du *feeling* exigé par un style, ce dernier apparaissant par ailleurs comme le produit du *feeling* en question. Cette lecture entérine malgré tout le principe selon lequel des langues seraient plus ou moins adaptées à certains styles. Pour reprendre les exemples de Nougaro et Distel, la langue française « *swingue* » théoriquement mais, à quelques exceptions près, jamais dans la pratique. Les quelques commentateurs qui s'opposent à une essentialisation des langues nationales en arrivent donc, par un autre cheminement, à la même conclusion, à savoir que les langues nationales participent également d'une herméticité des styles musicaux.

Une littérature scientifique consacrée aux langues chantées a également porté l'attention sur le lien entre l'esthétique d'une langue et l'esthétique d'un style. Tout d'abord, à l'instar des quelques commentateurs mentionnés ci-dessus, plusieurs travaux rappellent que la musicalité d'une langue tient moins à ses caractéristiques physico-acoustiques qu'à la façon dont les chanteurs la pratiquent. C'est par exemple le cas du linguiste Louis-Jean Calvet pour qui « *il n'y a pas de langues plus ou moins faites pour le rythme, il n'y a que des savoir-faire, savoir-faire qui relèvent de l'intuition et du talent, jamais de la réflexion […]*[154] ». C'est aussi le cas du sociologue Michael Spanu pour qui « *les langues ne sont pas, par essence, plus ou moins rythmées ; ce sont les artistes qui parviennent ou non à donner à la langue qu'ils pratiquent une base rythmique satisfaisante*[155] ». Quant à la musicologue Catherine Rudent, elle aborde justement le lien entre langue et style sous l'angle de l'hexis corporelle :

> [Les] styles vocaux restent un peu moins malléables aux influences, ce qui résulte peut-être plus d'une permanence des habitudes corporelles (donc vocales), acquises depuis la naissance, que d'une volonté réelle et consciente. L'effet des sons de la langue et des habitudes phonatoires du français […] joue très probablement un rôle important[156].

Mais les travaux sur la question permettent également d'affiner un peu plus la lecture culturaliste spontanée des commentateurs. Ces derniers, en limitant le principe d'enculturation aux cultures nationales – ce qui les amène par ailleurs à concevoir une unicité de la pratique

[154] Calvet (Louis-Jean), « La chanson comme métissage », *Vibrations*, vol.1, n°1, 1985, p.80.
[155] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.237.
[156] Rudent (Catherine), « La voix chantée en popular music studies », art.cit.

musicale à l'échelle nationale (voir plus haut) –, conçoivent une unicité nationale de la pratique langagière. Or, Michael Spanu attire au contraire l'attention sur la diversité infra-nationale des pratiques langagières qui témoigne alors d'une configuration sociale des langues et de leurs registres. S'appuyant sur une ethnographie d'une salle de spectacle parisienne et sur des entretiens menés avec des groupes qui s'y produisent, il montre par exemple qu'un usage du parler-chanter se retrouve plus fréquemment chez les groupes dont les membres sont issus de la classe moyenne, « *où le parler est extrêmement normalisé, sans aspérité et standardisé (en partie par l'école)*[157] ». Il mentionne également certaines productions de rap dont la pratique langagière renvoie au registre vernaculaire des banlieues, ou encore l'accentuation des « r » caractéristique du chant d'Edith Piaf qui évoque plutôt le registre populaire des faubourgs. Enfin, Spanu avance une hypothèse intéressante : l'assertion communément admise selon laquelle la langue française serait plus textuelle que musicale ne tiendrait-elle pas à ce que le français constitue pour les francophones la langue du quotidien, associée ainsi à une pratique monotone[158] ?

D'autres travaux cherchent également à dépasser une lecture culturaliste qui, en expliquant la sonorité d'une langue par la culture du locuteur, s'oppose au principe d'une sonorité naturelle des langues mais ne remet pas en cause l'effectivité de leur sonorité. Or, les caractéristiques sonores attribuées à une langue pourraient renvoyer à la représentation subjective d'auditeurs. Par exemple, pour Catherine Rudent, l'auditeur qui écoute une chanson dans une langue étrangère qu'il ne maîtrise pas (ou peu) est plus enclin à percevoir la voix comme un son plutôt qu'un texte[159]. Pour compenser l'absence d'une compréhension sémantique, l'auditeur porterait alors son attention à des éléments « *vocaux mais non verbaux* », comme le rythme, le timbre, l'expressivité, etc. Ainsi, ce que l'ethnomusicologue Kati Szego a appelé l'« *esthétique de l'incompréhensibilité*[160] » permettrait d'expliquer la reconnaissance quasi consensuelle en France d'une musicalité plus grande de la langue anglaise. Bien qu'intéressante, cette hypothèse n'en comporte pas moins plusieurs limites. D'abord, il faudrait s'assurer statistiquement que cette évaluation positive de la langue anglaise se retrouve plus fréquemment chez des évaluateurs qui la maîtrisent mal. Je ne dispose pas de données suffisantes pour valider ou infirmer cette hypothèse mais au moins deux exemples qui ont été cités la contredisent. Joe Dassin, né et ayant passé une partie de son enfance aux Etats-Unis, était bilingue. Quant à Nicole Croisille, elle travaillait au début des

[157] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.239.
[158] *Ibid*, p.237.
[159] Rudent (Catherine), « La voix chantée en popular music studies », art.cit, p.54.
[160] Szego (Kati), « Singing Hawaiian and the aesthetics of incomprehensibility », in Berger (Harris M.) et Carroll (Michael Thomas), dir., *Global pop, local language*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.

années 60 aux Etats-Unis et se produisait dans des clubs de jazz à Chicago. Ensuite, concernant les musiques rythmées, seule la langue anglaise est valorisée et non l'ensemble des productions en langues étrangères, ce qui affaiblit un peu plus la thèse d'une évaluation déterminée par une esthétique de l'incompréhensibilité – sans compter certains commentateurs qui, comme nous l'avons vu, présentent les musiques rythmées chantées en français comme un moindre mal vis-à-vis d'autres langues. Enfin, réduire la dichotomie entre une langue anglaise musicale et une langue française textuelle à une représentation subjective de l'auditeur, c'est oublier certains choix – pour le coup conscient – opérés par des producteurs. En effet, nous avons vu qu'un mixage dit « à l'anglaise » consistait à attribuer à la voix un volume sonore équivalent à celui des instruments, alors qu'un mixage dit « à la française » lui donnait un volume supérieur. Ainsi, le mixage « à l'anglaise » participe à sculpter la voix comme un son, ce qui apparait par ailleurs comme la mise en pratique d'une conception du groupe – promue à partir des Beatles – qui place le chanteur sur un pied d'égalité avec les instrumentistes. A l'inverse, le mixage « à la française » participe à sculpter la voix comme un texte, ce qui apparait par ailleurs comme le résultat d'un choix opéré par des responsables de l'industrie du disque qui préfèrent signer des vedettes plutôt que des groupes, ou qui choisissent de mettre en avant le chanteur d'un groupe.

Les débats sur la prétendue ou réelle impraticabilité du français sur le terrain des musiques rythmés s'articulent donc autour de la question de l'esthétique. Certains commentateurs tablent sur une sonorité naturelle des langues, d'autres sur une sonorité culturelle. Quant aux différents travaux présentés, l'esthétique est également au centre des analyses. Soit il s'agit de prolonger et d'enrichir une lecture culturaliste de la sonorité des langues, soit de remettre en cause l'effectivité de leur sonorité en mettant l'accent sur une oreille subjective des auditeurs. Mais dans tous les cas, en se focalisant sur l'esthétique des langues, ces approches laissent de côté ce qui relève d'une normalisation des styles, opérée au-delà de l'esthétique, ou plus précisément en amont. Pour m'appuyer sur un premier exemple particulièrement significatif, un auteur du fanzine *Roger Le Chat* écrit en 1991: « *Les sonorités des mots anglais vont avec les sons qu'il y a : une batterie, des basses, des guitares. Ça sonne forcément avec l'anglais puisque c'est né aux Etats-Unis. Une guitare flamenco ça sonne espagnol*[161]. » A l'instar des commentateurs cités plus haut, l'auteur commence par avancer un argument d'ordre esthétique. On retrouve en effet l'idée d'une adéquation entre la sonorité des mots et la sonorité des instruments du rock. Mais l'argument devient dans la seconde phrase plus contingent : « *ça sonne forcément avec l'anglais puisque c'est né aux*

[161] Cité in Guibert (Gérôme), « "Chantez-vous en français ou en anglais ?". Le choix de la langue dans le rock en France », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n°2(2), 2003, p.89.

Etats-Unis ». Tout est dans le « forcément….puisque ». La langue anglaise est posée comme la langue du rock, non pas tant en raison de sa sonorité qui conviendrait mieux, mais au nom de l'origine étatsunienne du rock. C'est également ce qu'avancent deux lecteurs de *Disco Revue*, l'un qui en 1965 dit ne concevoir « *le Rock, Rhythm and Blues que chantés dans leur langue d'origine*[162] », l'autre qui parle l'année suivante de « *langue maternelle*[163] » du rock. Au-delà de sa sonorité, la langue anglaise fait partie d'une définition normative du rock. Paul Alessandrini ne dit pas autre chose lorsqu'il déclare dans *Rock & Folk* en 1970 : « *L'obstacle de la langue sera lui aussi très difficile à surmonter : la pop music semble tout d'abord se définir par rapport à la langue anglaise, et le français sera jugé anti-pop*[164]. » Ainsi, que les commentateurs déploient une lecture essentialiste ou culturaliste des langues nationales, leurs discours témoignent dans les deux cas d'un « *essentialisme du style*[165] ».

Qu'ils recourent à une logique émanatiste ou culturaliste, divers commentateurs ont une représentation nationalisante de la musique dans la mesure où ils enracinent les styles musicaux dans des territoires nationaux. Il ne s'agit pas seulement d'expliquer, à la manière du sociologue, un texte par son contexte, mais aussi de construire une authenticité musicale, lorsqu'il y a correspondance entre l'origine d'un musicien, le style qu'il pratique et l'espace national dans lequel il le pratique, ou au contraire, de sanctionner une production musicale lorsque l'origine d'un musicien ne correspond pas à la nationalité attribuée au style qu'il pratique. Ainsi, la réappropriation étrangère d'un style nationalisé risque toujours d'être accusée d'inauthenticité.

Une ambiguïté est restée sous-jacente tout au long de la partie. Si le sens spécifiquement étatsunien du rock – qui s'inscrit dans une tradition musicale étatsunienne, renvoie à une pratique musicale inconsciente spécifique aux musiciens étatsuniens, etc. –, sert à expliquer les problèmes posés à une réappropriation française, *quid* du « rock anglais » ? En effet, la lecture nationalisante telle qu'elle est formulée par les commentateurs devrait théoriquement sanctionner une réappropriation britannique du rock dont les musiciens, à l'instar de leurs homologues français, ne s'inscrivent pas dans l' « esprit » ou la culture de leur nation d'appartenance. Pourtant, une authenticité nationale du rock britannique est pensée. Nous allons alors voir qu'en discourant sur le rock « anglo-saxon », les commentateurs conçoivent une culture britanno-étatsunienne commune, non pas trans-nationale mais trans-étatique.

---

[162] « Courrier des Rockers », *Disco Revue*, septembre 1965, art.cit, p.3.
[163] « Courrier des Rockers », *Disco Revue. Le lien International des Rockers,* n°13, février 1966, p.2-3.
[164] Alessandrini (Paul), « Pop français », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.51.
[165] Guibert (Gérôme), « "Chantez-vous en français ou en anglais ?" », art.cit.

« Rock anglo-saxon » *versus* « chanson francophone ». Transétatisation des cultures musico-nationales

En détaillant plusieurs « territoires musicaux », j'ai volontairement passé sous silence le « rock anglo-saxon[166] » et la « chanson francophone ». Contrairement à ce que le terme « francophone » laisse supposer, l'intégration de productions musicales à la francophonie n'est pas exclusivement justifiée par le critère langagier – sans quoi il ne s'agirait pas d'une territorialisation musicale – mais aussi et surtout par un critère culturel[167]. Il en est de même pour le terme « anglo-saxon » qui ne peut valoir pour strict synonyme d'« anglophone ». Nous verrons que les commentateurs conçoivent une culture anglo-saxonne et une culture francophone au sein desquelles ils inscrivent des productions et des styles musicaux. Bien que ces cultures semblent au premier abord relever d'une échelle trans ou supra nationale, elles renvoient pourtant à un récit sur les cultures nationales – et non à un récit sur ce qui est au de-là ou au-dessus des cultures nationales. En effet, au nom d'une origine historique commune explicitée par une histoire de la colonisation, les commentateurs font du Royaume-Uni et des pays francophones des *continuums* des Etats-Unis et de la France[168], tant est si bien que la « culture anglo-saxonne » et la « culture francophone » sont conçues comme les versions élargies d'une culture étatsunienne et d'une culture française. Pour penser l'identification de ces cultures rattachées à des cultures nationales sans qu'elles n'en relèvent *stricto sensu*, je me suis appuyé sur la notion de « *nations ultra-étatiques*[169] » proposée par Stéphane Dufoix pour prendre en compte une conception de la nation qui s'affranchit (partiellement) des frontières étatiques. Dufoix cherche alors à rendre compte de politiques étatiques qui consistent en une « *inclusion dans l'espace de la nation d'individus vivant à l'étranger présentant la particularité d'avoir avec l'Etat un lien non de nationalité, mais un lien*

[166] Rappelons néanmoins qu'une poignée de « pionnistes » ne conçoit pas de rock « anglo-saxon » ; ils reconnaissent alors des déclinaisons nationales du rock – à condition par ailleurs que le répertoire soit constitué de reprises des pionniers étatsuniens – mais le genre reste pour eux une spécificité étatsunienne et rejette à ce titre le « rock anglais » en tant que tel. De plus, le lien britanno-étatsunien dont il sera question dans cette partie peut être contextuellement délié. Nous avons par exemple vu plus haut que dans les années 70, des commentateurs branchent (partiellement) des groupes britanniques de rock sur une culture européenne. Il reste que le « rock anglo-saxon » est une catégorie largement et fréquemment employée.

[167] D'où mon emploi des guillemets pour « chanson francophone » qui renvoie donc à une catégorie émique. Je ne m'en servirai pas lorsqu'il s'agira seulement de désigner des musiques chantées en français.

[168] Les sens de ces *continuums* sont contraires. Dans un cas, le point d'arrivée constitue la continuité d'un point d'origine (des pays francophones comme continuité de la France). Mais dans l'autre cas, c'est paradoxalement le point d'origine qui est présenté comme la continuité du point d'arrivée (le Royaume-Uni comme continuité des Etats-Unis).

[169] Il faut se garder d'un contre-sens : « ultra » ne renvoie pas à « super », « extrême » mais à « au-delà ».

d'origine[170] ». L'article 2 (modifié en 1998) de la Constitution de l'Irlande en offre un exemple :

> Toute personne née dans l'île d'Irlande, ce qui inclut ses îles et ses mers, a, par sa naissance, le droit de faire partie de la nation irlandaise. C'est aussi le droit de tous ceux auxquels la loi accorde le droit d'être citoyens d'Irlande. De plus, la nation irlandaise entretient une affinité particulière avec tous les individus d'ascendance irlandaise vivant à l'étranger mais partageant son identité et son héritage culturels[171].

Chez Dufoix, cette trans-étatisation de la communauté nationale concerne uniquement le rapport qu'entretiennent certains Etats avec des non- nationaux. Mais la notion n'en est pas moins pertinente pour penser l'inclusion à une culture nationale de productions musicales réalisées dans un pays étranger, au nom d'une filiation culturelle héritée de l'histoire coloniale. En mettant dos à dos le « rock anglo-saxon » et la « chanson francophone », les commentateurs opposent deux cultures musicales qui transcendent moins les cultures nationales que les limites étatiques de ces cultures.

7.2.1 Une culture française à l'épreuve du rock. La conception d'une « culture anglo-saxonne » hégémonique

J'ai évoqué au chapitre 3 la pluralité des usages du terme « anglo-saxon ». Si les commentateurs peuvent s'en servir comme synonyme d' « anglais » ou d' « américain », nous avons vu que son emploi renvoie surtout à une association additive et fusionnelle des rocks britannique et étatsunien. Additive car le qualificatif « anglo-saxon » permet aux commentateurs de réunir les deux rocks qui ont été reconnus à l'international pour leur spécificité nationale. Fusionnelle car l'intense collaboration entre des producteurs britanniques et étatsuniens amène les commentateurs à concevoir un rock « anglo-saxon » au-delà des spécificités nationales qui ont pourtant été attribuées aux deux rocks en question. Cette seconde association est alors employée dans les discours qui reprennent la thèse d'une américanisation de la France mais en l'adaptant de telle façon à ce qu'elle puisse prendre en compte le rock « anglo-saxon ». La menace culturelle qui pèserait sur la France n'est donc plus (seulement) renvoyée à une culture étatsunienne hégémonique mais (aussi) à une

[170] Dans l'article en question, Dufoix s'intéresse également au rapport que certains Etats entretiennent avec leurs nationaux qui résident à l'étranger. Il ajoute alors à la notion de « nations ultra-étatiques » celle de « nations extra-territoriales » pour rendre compte d'une communauté nationale pensée au-delà du territoire national. Cette seconde notion ne sera pas utile à mon argumentation et impliquerait par ailleurs une confusion avec mon propos puisque je fais un usage différent du « territoire ». Chez Dufoix, le « territoire » renvoie à un espace géographique administré par l'Etat ; dans ma thèse, il s'agit plutôt d'un espace géographique construit en espace culturel, sans qu'il soit nécessairement administré. Les « territoires » dont je parle recouvrent un sens plus ou moins imagé, de telle façon qu'ils sont toujours plus ou moins extra-territoriaux. Dufoix (Stéphane), « Nations extra-territoriales et nations ultra-étatiques : de nouvelles formes historiques de la nation », *Controverses*, n°3, octobre 2006, p.121-122.

[171] Cité in *Ibid*, p.128.

« culture anglo-saxonne » dont le sens ne se réduit pas à la somme d'une culture étatsunienne et d'une culture britannique. Cette extension du principe d'américanisation à un espace « anglo-saxon » intervient dans un contexte particulier caractérisé par la confluence de trois évolutions qui marquent le secteur musical en France au cours des années 70 : l'augmentation des ventes de disques anglophones – et plus particulièrement des productions étatsuniennes et britanniques –, l'augmentation de la diffusion radiophonique de ces disques[172] et le rachat en 1978 de 40% des actions des Disques Barclay par la major germano-néérlandaise Polygram.

Dans les années 70, des commentateurs s'inquiètent de la diffusion – ventes et radios en France –croissante de disques anglophones qui mettrait en péril l'identité française en contribuant à l'intrusion massive de la langue anglaise en France. Cette relation causale n'est pas sans rappeler la thèse défendue par Etiemble dans *Parlez-vous franglais ?*, publié en 1964[173]. Pour Etiemble, parce que les langues nationales constituent un élément fondamental de l'identité nationale, « *une nation qui parle une autre langue que la sienne perd insensiblement son caractère*[174] ». Il s'attaque alors au « franglais », c'est-à-dire à l'intrusion dans la pratique du français de mots, grammaires ou syntaxes anglophones, qui contribuerait à une américanisation de l' « esprit » français. Au premier abord, il peut paraître surprenant qu'Etiemble fasse peu de cas de la question musicale[175] puisque son livre est contemporain de l'intérêt que porte la presse généraliste au goût de jeunes français pour le rock étatsunien. Le fait est qu'à cette époque, le rock est diffusé essentiellement par les adaptations qui, bien qu'elles injectent quelques mots d'anglais – notamment l'interjection « yeah » qui sera par ailleurs francisée en « yé-yé »[176] –, restent largement d'expression française. Mais dans le

[172] Contrairement aux ventes de disques dont je présenterai les chiffres plus loin, je ne dispose pas de données me permettant de vérifier l'évolution de la part des musiques anglophones à la radio. Il faudra donc s'en tenir aux discours des commentateurs. Mais, au regard des ventes de disques, cette augmentation est plus que probable. Il reste que la lecture qu'en font les commentateurs doit être nuancée. Pour eux, ces augmentations témoignent d'une tendance au remplacement des productions françaises par les productions anglophones. Or, concernant les ventes de disques, celles des productions françaises restent supérieures. De plus, selon une étude de la SACEM citée par Catherine Humblot (*Le Monde*) en 1980, le répertoire français – il n'est pas précisé s'il s'agit du répertoire francophone ou produit en France – représente en 1979 environ 60% sur France-Inter et France-Culture, entre 50 et 55% sur France-Musique, Radio-Luxembourg et Europe 1. Seule la part du répertoire français sur Radio-Monte-Carlo est inférieure à la moitié (44%). Cité in Humblot (Catherine), « M. Jean-Philippe Lecat annonce une série de mesures en faveur de la chanson française », *Le Monde*, 9 septembre 1980.

[173] La thèse d'une France menacée par la langue anglaise était en fait déjà proposée par d'autres intellectuels ou journalistes de la presse généraliste. Pour plusieurs raisons, je vais néanmoins porter mon attention au seul livre d'Etiemble. Tout d'abord, parce que son succès médiatique a fait de l'auteur le chantre de cette thèse. Ensuite, comme nous l'avons vu, parce que son livre a été chroniqué lors de sa sortie dans *Jazz Hot*, au sein d'un article qui se proposait déjà d'appliquer sa thèse au domaine musical. Enfin, dans la mesure où son livre offre une analyse approfondie, il me permettra de mieux conceptualiser par comparaison la menace que constituent pour des commentateurs les musiques anglophones.

[174] Pour l'ensemble du passage, voir Etiemble, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, 1964, p.7-37, 315-316, 327-329.

[175] Le « twist » n'est mentionné qu'une seule fois et n'est pas commenté. Le « rock » n'est pas cité.

[176] Etiemble accepte d'ailleurs des emprunts à la langue anglaise à condition qu'ils restent en proportion raisonnable et que les mots empruntés soient francisés.

contexte d'une augmentation de la diffusion de disques anglophones, la thèse d'une identité française menacée par la langue anglaise est fréquemment appliquée au domaine musical. Par exemple, après avoir défini la langue française comme « *la substance même* » du « *génie*[177] » français, Roger Cans (*Le Monde*, 1979) mentionne le rock et d'autres produits culturels étatsuniens (*westerns*, romans policiers, bandes-dessinées, *blue-jeans*) qui participent selon lui au recul du français en France et dans le monde, et qui constituent à ce titre une « menace » pour « *notre identité* », pour « *notre être*[178] ». Mais l'article est également intéressant en ceci que Cans se sert – à l'instar de quantité d'autres commentateurs qui seront cités plus loin – d'un groupe britannique (les Beatles) pour illustrer son propos, alors que les autres objets qu'il mentionne sont américanisés. Autrement dit, sur la question musicale, l'idée d'une langue anglaise menaçante ne s'inscrit plus véritablement dans la thèse d'une américanisation culturo-langagière. Chez Etiemble par exemple, l'anglais des Britanniques est différencié de l'anglais des Etatsuniens, de telle façon que la langue française, et avec elle, l' « esprit » français, n'apparaissent menacés que par le second – et même plus précisément par l'anglais des publicistes étatsuniens[179]. Au contraire, la spécificité des discours sur les musiques anglophones réside dans le fait que la langue anglaise renvoie aussi bien et de façon indistincte à l'anglais des Britanniques et à celui des Etatsuniens, sans aller jusqu'à embrasser l'ensemble des pays anglophones. Cet usage particulier de l'anglophonie tient alors à ce que la diffusion croissante de disques anglophones correspond à la diffusion croissante de disques étatsuniens et britanniques – que je traiterai plus loin.

---

[177] On retrouve un récit hypostatique de la nation, caractéristique d'une logique émanatiste. Comme le souligne Michael Spanu, si la langue nationale occupe depuis longtemps une place primordiale dans une définition de la nation, son articulation avec l'identité nationale dépend étroitement de la conception de la nation mise en jeu. Comme il est généralement question d'un « *phénomène naturel, organique et donc universel* » ou au contraire d'« *un épiphénomène sociopolitique, résultat des conditions de la modernité* » – pour reprendre la catégorisation de Koukoutsaki-Monnier que Spanu mentionne – l'articulation entre langue et nation dépend le plus souvent de ces deux conceptions. Concernant mon terrain, lorsque les discours permettent de le préciser, la place accordée à la langue dans une définition de l'identité nationale relève toujours d'une logique émanatiste. On peut alors gager que le « génie » national, plus facilement exprimable – son caractère imagé permet en effet d'éviter une argumentation trop longue – soit mieux adapté à des discours sur la musique dont le but est avant tout d'exprimer le sens national qu'une langue apporte à une production musicale. Autrement dit, la logique émanatiste n'indique pas nécessairement une idéologie des locuteurs, a contrario d'un usage politique de la langue qui peut servir à promouvoir une conception de la nation comme communauté politique contractuelle ou au contraire comme communauté organique et immémorial. Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.78 ; Koukoutsaki-Monnier (Angeliki), « Pour une approche pluridimensionnelle de l'identité nationale », *Interrogations ?*, n°16, 2013, disponible à l'adresse : http://www.revue-interrogations.org/Pour-une-approche,289

[178] En fait, il renvoie plus largement « *notre identité* » et « *notre être* » aux francophones, ce qui n'est pas sans soulever un certain paradoxe. En effet, il envisage la langue française comme la substance du « *génie* » français mais conçoit par ailleurs une identité francophone. Nous verrons plus loin que cette ambigüité est caractéristique des discours qui se servent de la langue pour caractériser l'identité d'une nation, et laissent ainsi en suspens la question des nations qui parlent la même langue. La citation complète a été fournie en exergue du chapitre.

[179] Etiemble, *Parlez-vous franglais ?*, *op.cit*, p.248-250.

Face à la diffusion croissante de disques anglophones, des professionnels de la musique et des médias en appellent à la mise en place de politiques publiques qui auraient vocation à protéger la chanson francophone[180]. Dès 1969, une requête du Syndicat des auteurs et des compositeurs proposait déjà qu'une moitié des chansons programmées sur la radio nationale et un tiers sur Europe n°1 soient d'expression française[181]. En 1981, chargé d'un rapport sur la chanson française par le ministère de la culture, Pascal Sevran préconise l'instauration de quotas radiophoniques[182]. Au cours des années 80, dans un contexte où les professionnels de l'Etat – de gauche comme de droite –s'accordent sur la nécessité de mettre en place une politique langagière pour faire barrage à l'hégémonie de l'anglais[183], des initiatives sont menées en faveur de la chanson francophone. En 1986 et 1987, le secrétaire d'Etat Philippe de Villiers organise par exemple, en accord avec l'ensemble des radios, une Semaine de la chanson française qui consiste en la diffusion de 80% de chansons francophones[184]. De plus, à partir de 1986, les autorités publiques[185] en charge de l'audiovisuel – la Commission Nationale de la Communication et des Libertés (CNCL) de 1986 à 1989 et le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) à partir de 1989 – disposent d'un droit de sanction – dont l'interdiction d'émettre – leur permettant théoriquement de modérer la part de musiques anglophones à la radio[186]. Les quotas radiophoniques seront finalement instaurés

[180] Puisqu'il sera question de quotas radiophoniques, il est important de préciser que ces derniers ne font pas consensus chez les professionnels de la musique et des médias. Par exemple, dans un article du *Monde* consacré aux Rencontres professionnelles de Blois (1981) – j'y reviendrai –, Claude Fléouter mentionne que la majorité des participants se prononcent contre l'instauration de quotas. Marcel Machill et Bernard Cassen reviennent quant eux sur les critiques adressées par des professionnels de la radio à la loi Carignon/Toubon dans les années 90. En revanche, l'opposition aux quotas ne vaut pas nécessairement pour une opposition à un interventionnisme étatique. Par exemple, aux Rencontres de Blois, les participants en appellent à une aide financière visant à protéger la production musicale. Fléouter (Claude), « Rencontres professionnelles à Blois. L'édition phonographique face à l'avenir », *Le Monde*, 27 octobre 1981 ; Machill (Marcel), « Musique as Opposed to Music: Background and Impact of Quotas for French Songs on French Radio », *Journal of Media Economics*, vol.9, n°3, 1996, p.21-36 ; Cassen (Bernard), « Sarcasmes médiatiques contre la loi Toubon », *Manière de voir*, n°67, 2008, p.69-70.

[181] Dillaz (Serge), *La Chanson française de contestation : des barricades de la Commune à celles de mai 1968*, Paris, Seghers, 1973, p.117.

[182] Sevran (Pascal), *A propos de la chanson française : mémoire à l'intention de Monsieur Jack Lang, ministre de la Culture,* Paris, Ministère de la Culture, 1982.

[183] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.537.

[184] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.328.

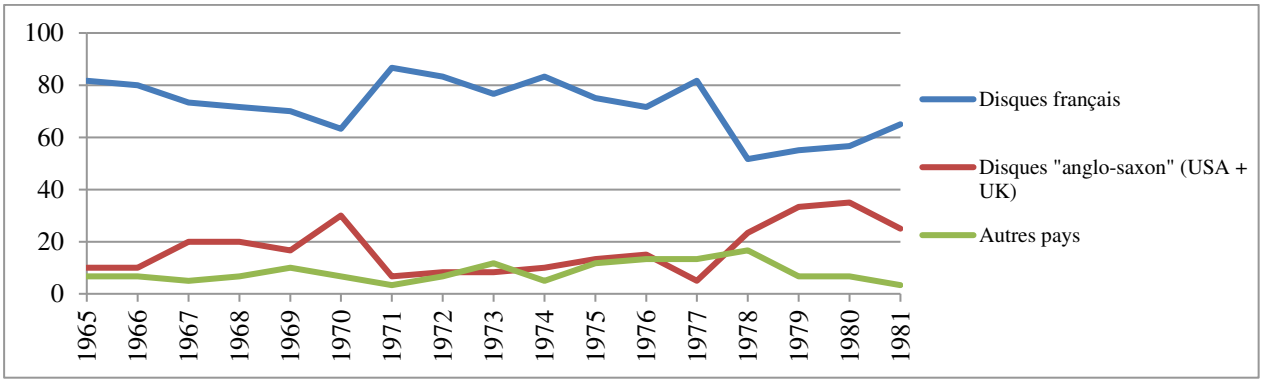
[185] Autorités publiques indépendantes mais qui agissent néanmoins au nom de l'Etat.

[186] Cela dit, comme Michael Spanu le souligne, le CNCL et le CSA ne se sont jamais servis de leur pourvoir de sanction et leur prérogative tenait moins d'une force coercitive exercée par l'Etat sur les radios que d'une négociation entre le CNCL/CSA et les radios. Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.114.

juridiquement avec la loi Carignon votée en 1994[187] qui impose aux radios privées, périphériques et étatiques un minimum de 40% de musiques francophones[188].

L'augmentation de la diffusion radiophonique de disques anglophones va de pair avec une augmentation des ventes de disques étatsuniens et britanniques, particulièrement manifeste à partir de 1977 (voir le graphique 7).

Graphique 7 : *Top 60* annuel des 45t par pays de production (en %)[189]



Parce que cette augmentation est effectivement corrélée à une diminution des ventes de disques français[190], la thèse d'une France culturellement menacée est enrichie d'un volet culturo-économique[191] qui s'ajoute alors au volet culturo-langagier. Autrement dit, outre la langue française, c'est aussi la production musicale nationale qui serait menacée. Les critiques articulent alors ce qui relève du culturel, c'est-à-dire des structures mentales d'une population déterminées en grande partie par la langue, et ce qui relève de la culture, c'est-à-dire des biens culturels produits par des industries[192]. L'inquiétude des commentateurs se trouve exacerbée

[187] La toi Toubon votée cette même année est plus souvent citée mais, concernant les quotas radiophoniques, elle amende seulement la loi Carignon qui la précède de quelques mois. Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.425.

[188] Brochand (Christian), *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Tome 3, 1974-2000*, Paris, La Documentation française, 2006, p.547.

[189] Pour une meilleure lisibilité, le graphique n'indique pas les productions qui n'ont pas pu être classées par pays de production mais les pourcentages fournis en tiennent compte. Les disques concernés occupent en moyenne chaque année 1.5% du *top 60*. Il peut être intéressant de préciser qu'à partir de 1977, les ventes de disques britanniques et étatsuniens sont à peu près équivalentes. Le graphique a été réalisé à partir des chiffres fournis par Fabrice Ferment. Ferment (Fabrice), *Top France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/annuel.htm.

[190] Encore une fois, les commentateurs perçoivent des évolutions effectives mais les interprètent de façon particulière. En effet, les discours alarmistes qui seront mentionnés oublient de préciser que les ventes des disques français restent toujours majoritaires.

[191] Il s'agit bien d'un volet culturo-économique qui relève aussi bien d'un discours sur l'économie que sur l'identité française. En fait, les commentateurs investissent le terrain économique en abordant la circulation des biens culturels mais les critiques se concentrent surtout sur les conséquences culturelles d'un marché français dominé par des produits étrangers. C'est également ce que note Sophie Meunier au sujet des critiques françaises de la mondialisation qui mettent en garde contre un danger d'ordre culturel et non strictement économique. Meunier (Sophie), « The French exception », *Foreign Affairs*, n°4, vol.79, 2000, p.3 ; Gordon (Philip) et Meunier (Sophie), *Le nouveau défi français : la France face à la mondialisation*, Paris, Odile Jacob, 2001.

[192] Dans *Parlez-vous franglais ?*, Etiemble articule également le culturel, la culture et l'économie, par exemple lorsqu'il évoque l'exportation des jouets étatsuniens qui « *inondent notre marché* », véhiculent les valeurs de l'*American way of life* et livrent un mode d'emploi exclusivement rédigé en anglais. Cela dit, contrairement aux

par le rachat en 1978 de 40% des actions des Disques Barclay par Polygram, ce qui les amène à rendre compte d'un marché du disque français détenu majoritairement par des sociétés étrangères. En effet, en janvier 1978, la major germano-néérlandaise Polygram, la major britannique EMI et les majors étatsuniennes CBS et RCA détiennent presque 2/3 du marché français, en juin 1980 les 3/4, et en juin 1981 les 4/5[193]. Dans plusieurs articles du *Monde*, Claude Fléouter déplore ce qu'il considère comme une vente à l'étranger du patrimoine national et qui participe selon lui au péril qu'encourt la production musicale française[194]. Pour n'en citer qu'un, publié en 1981 :

> En 1968, le répertoire international représentait 10 % du chiffre d'affaires des maisons de disques; en 1981, il correspond à 45 % […] Il est aussi nécessaire d'arrêter net une hémorragie qui est en train d'éliminer progressivement toute production française ; depuis le rachat de la firme Barclay par la société germanonéerlandaise Polygram, l'industrie phonographique est, on le sait, aux quatre cinquièmes aux mains des sociétés multinationales néerlandaises, britanniques ou américaines. La survie même du patrimoine est en cause; quand une maison d'édition est à vendre, les seules sociétés se portant systématiquement acquéreur sont Polygram, EMI (anglaise) et R.C.A. (américaine), c'est-à-dire que le patrimoine français est acheté par des firmes étrangères et que les revenus obtenus aujourd'hui de ce patrimoine dérivent éventuellement vers l'étranger. À une époque de standardisation de la musique populaire, vouloir un vrai renouveau, un plein épanouissement d'une tradition française suppose le maintien d'une production nationale solide et efficace et la ferme intention de faciliter la création - originale ou par regroupement - d'une maison d'édition française[195].

Si Fléouter reste ici évasif quant au « *maintien d'une production nationale* », il se montrait plus explicite dans un article publié l'année précédente : « *L'état ne devrait-il pas, par exemple, faciliter le regroupement d'une série de maisons d'éditions françaises encore en vie ?*[196] ». D'autres professionnels des médias en appellent également, là encore, à une intervention étatique. C'est par exemple le cas de Catherine Humblot dans un article publié dans *Le Monde* en 1980 :

---

discours qui réagissent à la diffusion de disques « anglo-saxons » et qui, comme nous allons le voir, tirent pleinement profil d'une articulation entre le culturel et la culture, entre la question langagière et les biens culturels, Etiemble s'attache à hiérarchiser les dangers. En effet, parce que la langue constitue pour lui un élément plus essentiel de l'identité nationale que les biens culturels ou patrimoniaux, il considère qu'une américanisation langagière est plus grave qu'une américanisation culturo-économique. Mieux, éviter la première permettrait de se prémunir contre la seconde : « *[…] aussi longtemps que les Français parleront encore français et penseront selon Montaigne ou Diderot, on ne pourra plus facilement leur faire avaler comme autant de grives toutes les couleuvres de l'American way of life*. » Etiemble, *Parlez-vous franglais ?*, *op.cit*, p.84, 334-335.

[193] Fléouter (Claude), « Le 12ième MIDEM à Cannes. Sociétés multinationales et Singapour », *Le Monde*, 30 janvier 1978 ; Fléouter (Claude), « Le sort des indépendants », *Le Monde*, 23 juin 1980 ; Fléouter (Claude), « Musique. Les multinationales de la chanson », *Le Monde*, 11 juin 1981.

[194] Bien qu'il reconnaisse certains efforts de ces sociétés étrangères pour soutenir la production française. Fléouter (Claude), « Le 12ième MIDEM à Cannes. Sociétés multinationales et Singapour », *Le Monde*, art.cit ; Fléouter (Claude), « L'optimisme mesuré des firmes discographiques », *Le Monde*, 4 septembre 1979.

[195] Fléouter (Claude), « Musique. Les multinationales de la chanson », *Le Monde*, 11 juin 1981.

[196] Fléouter (Claude), « Les mots et les sons », *Le Monde*, 17 janvier 1980.

> On a suffisamment parlé de la crise de la chanson française et de celle de l'industrie du disque, on a suffisamment dénoncé le rôle des radios dans l'envahissement de la chanson anglo-saxonne et déploré l'absence de politique des pouvoirs publics face à ce double danger – économique et culturel – pour ne pas se réjouir que des choses changent, que des mesures – enfin – commencent d'être prises. Les " officiels " qui ne viennent pas au Festival de Bourges (festival qui contribue depuis des années à servir la chanson française et attend toujours l'aide de l'État !) se sont précipités à Antibes-Juan-les-Pins[197].

Humblot fait alors référence à plusieurs ministres (des Affaires étrangères, de la Coopération, de la Culture et de la Communication, de l'Education, et de la Jeunesse et des Sports) qui se sont déplacés au festival mondial de la chanson française, organisé à Antibes du 4 au 8 septembre 1980, sous le patronage du Haut Comité de la langue française, en coopération avec la SACEM. Le ministre de la Culture, Jean-Philippe Lecat, y avait annoncé une série de projets en faveur de la production musicale française : création d'une école pour les jeunes chanteurs, ouverture d'une concertation entre la SACEM, des professionnels de la musique et de la radio et des parlementaires, budget alloué à la chanson française, aide financière pour l'organisation de festivals et enfin réduction fiscale pour les organisateurs de spectacle qui rétabliraient systématiquement les premières parties[198]. La concertation entre l'Etat et les professionnels de la musique se poursuit sous le ministère Lang. Des Rencontres professionnelles sont par exemple organisées à Blois du 23 au 25 octobre 1981, sous le patronage du ministère[199]. Les participants publient alors un rapport qui en appelle à une réduction fiscale pour les jeunes musiciens et le spectacle vivant, ainsi qu'une modernisation de la loi d'association de 1901.

Les revendications des acteurs de la production musicale (auteurs, compositeurs, interprètes, etc.) relèvent d'une défense corporatiste puisqu'ils entendent défendre leurs intérêts professionnels dans un contexte de baisse (relative) des ventes de disques français. Mais au regard de la diversité des acteurs qui partagent la thèse d'une production nationale menacée et en appellent à une aide de l'Etat, les réactions contre la diffusion des disques « anglo-saxons » soulèvent un autre enjeu. Si des journalistes de la presse généraliste (*Le Monde*) apportent par exemple leur soutien aux professionnels de la production musicale, c'est parce qu'ils considèrent que les intérêts de la nation sont aussi en jeu. En effet, parce que d'une part, ils conçoivent les biens culturels comme des composants essentiels de la culture nationale, et d'autre part, parce qu'ils intègrent la culture nationale à une définition de l'identité nationale, ils interprètent la menace qui pèserait sur la production musicale comme un péril identitaire qui concerne l'ensemble de la communauté nationale et justifie à ce titre

[197] Humblot (Catherine), « M. Jean-Philippe Lecat annonce… », *Le Monde*, art.cit.
[198] Les premières parties permettent alors à la fois d'offrir une scène aux jeunes musiciens et de placer un groupe français lors de concerts d'un groupe étranger.
[199] Fléouter (Claude), « Rencontres professionnelles à Blois », *Le Monde*, art.cit.

l'intervention de l'Etat. Ainsi, au-delà d'une défense corporatiste, divers acteurs proposent une même lecture qui consiste à convertir un enjeu économique et culturel en un enjeu national.

Les initiatives politiques prises en faveur de la production musicale, et plus largement les politiques culturelles – on devrait ajouter de la culture – menées sous les deux septennats de François Mitterrand[200] témoignent également d'un nationalisme culturel particulier[201] qui consiste à la fois à placer les arts et les artistes au cœur d'une définition de la culture nationale, et à définir l'identité nationale essentiellement par le prisme de la culture[202]. De plus, la promotion de la culture française par l'Etat s'est accompagnée de la promotion d'une conception (prétendument) française de la culture qui accorde aux biens culturels un statut spécifique au nom de « l'exception » qu'ils constitueraient vis-à-vis d'autres marchandises[203]. En effet, au nom du pluralisme culturel cher à Jack Lang, les socialistes (dès 1981) puis la droite (à partir de 1986) entendent instaurer un protectionnisme culturel visant à protéger la culture des effets jugés néfastes du libre-échangisme planétaire, à savoir une standardisation culturelle engendrée par l'expansion d'une culture étatsunienne hégémonique[204].

---

[200] Pour ce qui concerne la production musicale, l'intervention étatique, ou du moins, l'intérêt porté à la question par les professionnels de l'Etat est particulièrement significatif à partir de l'ascension au pouvoir de Mitterrand. Cela dit, le ministère Lang ne constitue pas à ce sujet une véritable rupture puisque, comme nous venons de le voir, Jean-Philippe Lecat s'est intéressé à la production musicale dans la dernière année du septennat de Valéry Giscard d'Estaing.

[201] Si le nationalisme culturel peut se définir de façon générale comme un discours qui articule un récit culturel et un récit national, il existe une pluralité de nationalismes culturels, comme je l'ai déjà mentionné dans la première partie du chapitre. Vincent Martigny montre que le nationalisme culturel dont il est question ici marque un changement important de paradigme avec le nationalisme culturel gaullien des années 60. D'abord, parce que chez de Gaulle, la culture n'occupe qu'une place marginale au sein du récit national. Ce dernier relève alors plutôt d'un nationalisme politique focalisé sur les critères traditionnels de la nation (puissance militaire et diplomatique). Ensuite, parce que les arts et les artistes n'occupent eux aussi qu'une place marginale dans une définition de la culture nationale, plutôt conçue comme une catégorie symbolique permettant d'appréhender un « caractère national » forgé par l'histoire et la géographie. Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, « Un nationalisme culturel sans la culture ? », p.82-88.

[202] On retrouve donc la double articulation opérée par les professionnels des médias et de la production musicale. Il faut alors souligner une accointance entre le secteur culturel et politique dont les acteurs, peut-être pour des motivations différentes, participent d'un même discours sur la nation. Dans son livre consacré à l'intervention étatique dans l'industrie cinématographique au moment de l' « exception culturelle », Frédéric Depétris évoque une proximité idéologique qui rapproche les acteurs culturels et politiques. Il en est de même chez Vincent Martigny pour qui « *les milieux culturels ont constitué un soutien et un relai du gouvernement dans la "bataille de l'exception culturelle" française en 1993* ». Dépétris (Frédéric), *L'Etat et le cinéma en France : le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.57.

[203] Ce second versant d'un nationalisme culturel d'Etat sera particulièrement manifeste lors des négociations du GATT (Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce) en 1993. Mais comme le note Vincent Martigny, si la notion d' « exception culturelle » apparait dans les débats publics avec le GATT, la définition de la culture qu'elle implique était déjà manifeste dans les discours de Jack Lang au début du premier septennat de Mitterrand. *Ibid*, p.184-185, 567-569.

[204] *Ibid*, « Le versant libéral : pluralisme culturel et droit à la différence », p.237-304.

Le politologue Vincent Martigny se sert de la question musicale pour illustrer la composante anti-américaine de cette politique culturelle (de la culture)[205]. Si en effet, les professionnels de l'Etat, de gauche comme de droite, pointent ouvertement du doigt un « adversaire américain » qu'il faut combattre et qui justifie à leurs yeux une intervention étatique dans le secteur culturel, je ne pense pas que la politique en faveur de la production musicale – et en faveur de la langue française chantée – constitue sur ce point un strict équivalent à d'autres politiques culturelles. Alors qu'une politique du cinéma – pour prendre cet exemple – repose effectivement sur le présupposé d'une production nationale – et plus largement du cinéma européen – menacée par l'exportation du cinéma étatsunien, la défense de la production musicale n'implique pas seulement un adversaire étatsunien mais un adversaire double, ou, pour mieux prendre en compte l'association fusionnelle qu'implique l'usage du terme « anglo-saxon », d'un adversaire janusien[206]. Il est par exemple significatif que si Jack Lang joue la défense du cinéma français contre le cinéma étatsunien[207] – en refusant par exemple d'inaugurer le festival du film américain de Deauville en septembre 1981 –, c'est contre un musicien britannique qu'il affiche sa préférence pour la production musicale française lors de l'émission télévisuelle L'Heure de Vérité en 1982. Il répond alors à l'animateur qui lui demandait son avis sur la chanson Live and Let Die de Paul McCartney, utilisée comme générique musical de l'émission : « *[…] c'est très joli mais j'aurais préféré que vous choisissiez un créateur français*[208] ».

Bien entendu, seuls les Etats-Unis incarnent un adversaire symbolique de façon systémique. L'idée d'un impérialisme étatsunien, avancée par des acteurs du secteur culturel, des professionnels de la politique ou des médias, repose sur l'identification de différentes menaces convergentes : intrusion de la langue, implantation d'entreprises (Coca-Cola, McDonald's, Eurodisney), diffusion des artistes (de musique, du cinéma, des séries télévisées), etc. Les commentateurs ne conçoivent d'ailleurs pas un impérialisme culturel britannique. Mais, sur la question musicale, la thèse d'une américanisation culturelle est adaptée pour intégrer les disques britanniques qui se vendent en France, si ce n'est plus, au

[205] Vincent Martigny consacre d'ailleurs une partie de sa thèse à « *la question de l'anti-américanisme culturel* » et un chapitre à « *la construction du consensus culturel anti-américain* ». *Ibid*. Outre les références qui ont déjà été mentionnées, voir

[206] Ce propos concerne également les politiques langagières visant à défendre les productions francophones contre les productions anglophones mais qui, selon si elles s'appliquent au domaine musical ou cinématographique, n'impliquent pas un même adversaire. Le soutien politique apporté au cinéma francophone s'inscrit bien dans une volonté de concurrencer l'hégémonie de la langue anglaise diffusée à l'international par le cinéma étatsunien. En revanche, comme nous l'avons vu plus haut, les quotas radiophoniques de la loi Carignon/Toubon visent à concurrencer l'hégémonie de la langue anglaise diffusée à l'international par les productions musicales étatsuniennes mais également britanniques.

[207] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.520.

[208] Si l'exemple est cité par Martigny, ce dernier ne s'en sert pas pour ouvrir une réflexion sur la particularité d'une intervention étatique dans le domaine musical qui ne se réduit pas à un anti-américanisme. *Ibid*, p.193.

moins autant que les disques étatsuniens – en moyenne, de 1978 à 1981, 7 artistes étatsuniens et 10.5 britanniques sont présents chaque année dans le *top 60*. De plus, il ne s'agit pas pour les commentateurs d'ajouter à une menace étatsunienne une menace britannique mais plutôt de concevoir une même menace « anglo-saxonne ». Autrement dit, si l'adversaire symbolique mobilisé dans des discours nationalistes visant à défendre la culture française contre un « *ordre extérieur menaçant*[209] » est dans bien des domaines incarné par l' « Américain », il l'est dans le domaine musical par l' « Anglo-saxon ». Par exemple, dans un article publié dans *Le Monde* en 1981, Alain Wais écrit :

> Et ces dix années, en France comme ailleurs, on les a passées à chanter, à penser et à vibrer en anglais. Alors, on s'inquiète pour la culture française, on s'étonne de voir les produits anglo-saxons envahir le marché, prendre une place importante sur les ondes. Et l'on a raison de s'inquiéter. Car la culture contemporaine, c'est d'abord celle de la rue. Dans la rue, ceux qui fréquentent les fast-foods, la génération Coca-Cola, sont aussi ceux qui vont voir Superman au cinéma et lorsqu'ils font la queue les musiciens qui font la manche ont invariablement à leur répertoire les chansons de Dylan, des Beatles, des Rolling Stones, pas celles de Brel, de Brassens ou de Montand[210].

La présence des Beatles et des Rolling Stones au sein d'une liste d'objets d'origine étatsunienne (fast-foods, Coca-Cola, Superman, Dylan) permet de comprendre en quoi l'usage du terme « anglo-saxon » renvoie plus à une association fusionnelle qu'additive. Les exemples britanniques ne s'ajoutent pas aux exemples étatsuniens mais se fondent naturellement dans un discours sur l'américanisation. Mon terrain invite alors à repenser la notion de « *contre-identité anglo-américaine* » proposée Jack Hayward[211]. Ce dernier parle des Etats-Unis comme d'une « *Grande-Bretagne modernisée* » pour souligner qu'ils remplissent en France une fonction de contre-modèle[212] remplie dans le passé par l'Angleterre. L'idée de « *contre-identité anglo-américaine* » pose donc une généalogie d'un contre-modèle incarné successivement par l'Angleterre puis par les Etats-Unis. Or, lorsque les commentateurs jouent la production française contre les musiques « anglo-saxonnes », ils recourent à une « contre-identité anglo-américaine » où le lien britanno-étatsunien n'est plus généalogique mais fusionnel.

Enfin, la thèse d'une culture française menacée par la diffusion des musiques anglophones – on aura compris désormais qu'il s'agit plus spécifiquement de la langue anglaise des Etatsuniens et des Britanniques – et par la diffusion des disques « anglo-

---

[209] Hutchinson, *Modern Nationalism*, Londres, Fontana Press, 1994, p.50.
[210] Wais (Alain), « Le quinzième MIDEM », *Le Monde*, art.cit.
[211] Hayward (Jack), « The Anglo-American Counter-Identity », in Hayward (Jack), dir., *Fragmented France: Two Centuries of Fragmented Identity*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p.15.
[212] Pour une analyse plus détaillée du recours à un contre-modèle dans la construction des identités nationales, voir le chap.1.

saxons », comporte un dernier volet qui paradoxalement ne relève ni de la langue, ni de la production musicale. En effet, outre l'inquiétude d'une langue française supplantée par la langue anglaise, outre l'inquiétude d'une production française supplantée par une production « anglo-saxonne », des commentateurs s'inquiètent du remplacement de styles musicaux « authentiquement français » par des styles « authentiquement anglo-saxons ». Autrement dit, le péril identitaire qu'encourt la France concernerait également les productions françaises chantées en français mais qui empruntent à des styles étrangers. Par exemple, à l'occasion de deux articles publiés dans *Le Monde* (1979 et 1981), Claude Fléouter parle d'un « assassinat » de la « *musique populaire* » française. Pour n'en citer qu'un[213] :

> Car si la chanson française ne se porte pas bien, le fait n'est pas nouveau. La musique populaire en France a été assassinée en deux occasions : la première fois, quand la Renaissance a détruit toute une tradition orale; la deuxième fois quand les moyens de communication ont répandu la musique anglo-saxonne. C'est ainsi que depuis cinquante ans, la plus grande partie de la musique de variété française – Mireille et Trenet y compris – prend sa source aux États-Unis (Gershwin, Porter, musiques noires et rock). Nourrie de mots, la chanson française a subi il y a vingt ans le choc du rock et a reçu depuis l'apport d'un nombre impressionnant de bons instrumentistes[214].

On retrouve ici la dichotomie évoquée en première partie du chapitre entre musicalité et textualité qui fonde une différence irréductible entre une « *musique anglo-saxonne* » et une « *chanson française* », si bien qu'à force d'emprunter à la première, la seconde a certes gagné en musicalité (« *bons instrumentistes* ») mais en perdant nécessairement ce qui la définissait de façon essentielle.

Ce dernier volet d'une menace « anglo-saxonne » est d'autant plus important qu'il est antérieur aux deux autres. En effet, avant que le problème d'une augmentation de la diffusion de disques anglophones et « anglo-saxons » ne soit posé dans les années 70, des commentateurs tablaient déjà sur le remplacement de l'accordéon par la guitare électrique et sur un remplacement des rythmes à 3 temps par des rythmes à 4 temps, chacun de ces éléments servant alors à une définition des styles territorialisés. Mais le contexte particulier des années 70 offre l'occasion à des commentateurs de construire une menace culturelle totale dans la mesure où ils articulent trois dangers culturels relatifs aussi bien à la culture qu'au culturel : la langue anglaise des disques « anglo-saxons » menace une façon française de penser, d'être français ; les disques « anglo-saxons » menacent la production musicale française, et donc, la culture française ; enfin, le rock « anglo-saxon » menace la « chanson

[213] Voir aussi Fléouter (Claude), « L'air de ta chanson », *Le Monde*, 2 avril 1981.
[214] Fléouter (Claude), « Chanter français ? », *Le Monde*, 15 novembre 1979.

française », c'est-à-dire un style qui témoigne d'une façon spécifiquement française de pratiquer la musique[215].

Si les (prétendues) menaces qui pèsent sur la langue française chantée et sur la production nationale sont imputées (plus ou moins explicitement) respectivement aux programmateurs radio et au public, le (prétendu) péril qu'encourt la chanson française est imputé aux musiciens français. Publiée en 1988, l'autobiographie d'Eddie Barclay en offre un exemple et permettra par ailleurs de synthétiser différentes analyses qui ont été présentées jusqu'ici de façon disséminée :

> La défense de la chanson française est un vrai combat, pas un combat d'arrière-garde. Je trouve que mon ami Henri Salvador a bien du courage. Car la chanson française, la langue française, est en danger de mort. Imagine-t-on un monde où Brel ne serait plus chanté qu'en anglais ? Les professionnels réclament depuis des lustres ces fameux "quotas" qu'ils souhaitent voir imposer aux radios. Attention, il ne faut pas trop de quotas sinon on tombera dans l'excès contraire, toujours redoutable. Plus modestement, je suggérerais un tiers de chansons françaises. Tout ce qui vient des Anglo-Saxons est loin d'être nul. Le péril réside dans le nombre, nous sommes trop petits, et eux sont trop grands, trop nombreux […] Question de bon sens : pourquoi pas les deux ? Brel et les Beatles ? Gainsbourg et Michael Jackson ? Si l'on arrive à faire passer déjà un tiers de chansons françaises, ce sera une belle victoire. Du reste, les artistes français ont toujours été obsédés par les rythmes des Anglo-Saxons. Régulièrement, l'un d'entre eux voulait subitement faire à tout prix du "rock'n'roll" même si ça ne correspondait ni à son genre de carrière, ni à son style. Ce fut le cas par exemple de Nicoletta. Ce qu'elle voulait, elle, c'était faire du rock'n'roll justement. Et nous, ce que nous voulions, c'était en faire une chanteuse française, et développer sa voix. Tant qu'elle a chanté des trucs faits sur mesure, à sa mesure, tout a marché comme sur des roulettes. Mamy blue, Il est mort le soleil, etc., convenaient parfaitement à sa voix, à son style. Là où ça s'est gâté un tantinet, c'est quand elle a commencé à donner dans le pop rock, et à chanter avec un groupe qu'on avait à l'époque chez Barclay et qui s'appelait les Zoo. J'ai peine à l'avouer, ce fut le bide. Elle ne voulait pas en démordre, pas en convenir. Elle avait tort. Elle nous en a peut-être voulu, mais tant pis, ce sont les risques du métier. Ce serait bien que certains

[215] A ce titre, il peut être intéressant de prolonger une analyse d'Hugh Dauncey et Philippe Le Guern. Constatant que la chanson française regroupe des artistes dont les esthétiques sont diverses, les auteurs l'envisagent comme une catégorie permettant de réunir les productions chantées en français. La chanson française relèverait alors d'un « *tropisme* » français, c'est-à-dire d'une réaction française à la globalisation de musiques anglophones. Si le critère langagier est effectivement central dans une définition de la chanson française, il reste à mon sens insuffisant pour rendre compte de la catégorie. D'ailleurs, les rockers français qui seront reconnus comme tels dans les années 70 ne sont par exemple pas inscrits dans la « chanson française », même lorsqu'ils chantent en français. Ou encore, si Johnny Hallyday s'est servi de sa langue maternelle tout au long de sa carrière – à quelques exceptions près – il a été alternativement inclus au « rock » et à la « chanson française ». Ainsi, si Dauncey et Le Guern soulignent à juste titre une hétérogénéité stylistique de la chanson française, il faut néanmoins pouvoir prendre en compte la capacité des commentateurs à catégoriser les artistes en fonction de leur esthétique, et non seulement en fonction de la langue chantée. Même s'il faut faire le deuil d'une définition scientifique de la chanson française, des éléments concrets (accordéon, rythmes à 3 temps, importance du texte, roulement des « r », etc.) sont fréquemment mobilisés et apportent malgré tout un peu de consistance à la catégorie – ce qui ne veut pas dire que ces éléments sont nécessaires en soi. Ainsi, si la « chanson française » relève d'un tropisme français, ce n'est pas seulement en réaction à la globalisation de musiques anglophones mais aussi à la globalisation de styles anglophones. Dauncey (Hugh), Le Guern (Philippe), « Top of the Pops VS Maritie et Gilbert Carpentier? France-Angleterre, regards croisés sur les musiques populaires », in Dauncey (Hugh), Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.11.

> artistes se mettent dans la tête qu'ils ne sont pas et ne seront jamais les Beatles, mais qu'ils peuvent être autre chose, eux-mêmes par exemple ![216]

Cet extrait est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, on retrouve une association fusionnelle impliquée par le terme « anglo-saxon » qui réunit indistinctement des artistes de nationalité britannique et étatsunienne (les Beatles et Michael Jackson), comme si ces derniers relevaient d'un même espace de production (« *Tout ce qui vient des Anglo-Saxons est loin d'être nul* »), et, si ce n'est d'un même style, d'un même type de musique (« *les rythmes des Anglo-Saxons* »). Ensuite, Barclay associe indistinctement la défense de la langue française chantée et la défense de la chanson française, comme si l'un et l'autre allaient nécessairement de pair. Il oppose alors deux *packages* culturels (l'un « anglo-saxon », l'autre français) qui comprennent chacun un volet langagier et un volet stylistique. Enfin, la chanson française apparait menacée parce que des musiciens français préfèrent pratiquer du rock. Contrairement aux réactions contre l'augmentation de la vente de disques « anglo-saxons » qui invoquent un enjeu national collectif, l'argumentation de Barclay met l'accent sur un enjeu identitaire individuel. En pratiquant du rock, Nicoletta trahit – Barclay n'emploie pas le terme mais son propos l'induit – en quelque sorte ce qu'elle est ; elle ne tient pas compte de ce que son identité lui fournit en disposition pour pratiquer avec justesse de la chanson française. En effet, alors que les chansons dans le style chanson française « *convenaient parfaitement à sa voix* », à « *son style* », le rock n'était pas « *à sa mesure* ». Plus généralement, Barclay pose comme condition pour que les musiciens français « soient eux-mêmes » qu' « ils comprennent qu'ils ne sont pas et ne seront jamais les Beatles ». Ce type de discours qui sanctionne une inadéquation entre l'identité du musicien et l'identité du style pratiqué se retrouve, d'une tout autre façon, chez Jon Henley, le correspondant du *Guardian's* à Paris qui refuse en 2004 de reconnaître Johnny Hallyday comme un phénomène français (« *French Phenomenon* ») parce que ce dernier pratique du rock[217].

Le volet stylistique de la thèse d'une culture française menacée par les musiques « anglo-saxonnes » se retrouve également dans les stratégies de défense déployées par des professionnels de la musique, de la politique ou des médias. Il est par exemple significatif qu'une opération publicitaire lancée en 1980 par des professionnels de la production est présentée comme une action visant à soutenir la production nationale alors qu'elle est menée sous l'appellation « la nouvelle chanson française[218] ». De la même façon que Barclay associe indistinctement la défense de la langue et la défense de la chanson française, des producteurs

[216] Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, Paris, Editions Robert Laffont, 1988, p.111-112.
[217] Cité in Looseley (David), « Fabricating Johnny », art.cit, p.193.
[218] Fléouter (Claude), « L'ouverture du quinzième MIDEM », *Le Monde*, art.cit.

associent indistinctement la défense de la production et la défense de la chanson française. Il en est de même pour les ministres de Valéry Giscard d'Estaing qui, cherchant à témoigner leur soutien aux professionnels de la production, se déplacent au festival mondial de la chanson française (voir plus haut). A ma connaissance, les travaux qui abordent la question d'un protectionnisme culturel dans le domaine musical n'ont pas suffisamment explicité qu'il peut se décliner en deux volets distincts. En effet, pour certains acteurs politiques, il ne s'agit pas seulement de défendre la production nationale, au nom d'une culture française définie par les biens culturels, mais également de défendre la chanson française, en tant que style francisé. Par exemple, dans le livre *Marianne à l'encan* publié en 1980, le communiste Anicet Le Pors, alors Sénateur des Hauts-de-Seine, propose d'enrayer la « *dépersonnalisation nationale* », provoquée par une culture étatsunienne hégémonique, en protégeant « *tout ce qui fait la manière de vivre française* », dont la chanson française qui doit être à ce titre « défendue » et « promue[219] ». Si des commentateurs tendent alors à penser indistinctement production française et style francisé, il est essentiel d'insister sur le fait qu'il s'agit bien d'enjeux différents, sans quoi on ne peut comprendre par exemple la spécificité de la politique de la musique du ministère Lang. En effet, comme nous l'avons vu, Jack Lang apporte son soutien à la production musicale française, mais la défense de la chanson française n'est pas au cœur de sa stratégie. La nomination en 1989 de Bruno Lion au poste de Chargé De Mission Pour Le Rock Et Les Variétés indique au contraire que la production musicale peut être défendue par un soutien apporté au rock français, et non seulement à la chanson française. On peut donc conclure qu'il existe au moins deux types de protectionnisme culturel, l'un qui s'attache à protéger les productions culturelles françaises, l'autre qui s'attache à protéger un style ou une tradition culturel(le) français(e).

Si l'analyse des discours et initiatives de divers acteurs qui cherchent à défendre une culture française musicale (langue, production et style) a permis de mettre en lumière la conception d'une culture « anglo-saxonne » hégémonique, il reste que le lien britanno-étatsunien construit par les commentateurs a été abordé contextuellement. En effet, l'idée d'une menace « anglo-saxonne » n'intervient que dans le contexte particulier d'une augmentation de la diffusion de disques britanniques et étatsuniens dans les années 70. Pourtant, cet usage contextuel du terme « anglo-saxon » implique un présupposé que le contexte ne permet pas d'expliquer. Les commentateurs auraient très bien pu différencier l'augmentation de la diffusion des disques britanniques de celles des disques étatsuniens, et ainsi, concevoir deux menaces distinctes, voire une seule menace étatsunienne puisque de

[219] Le Pors (Anicet), *Marianne à l'encan : stratégie du déclin et autogestion nationale*, Paris, Editions sociales, 1980, p.201.

toute façon, un impérialisme britannique n'est pas pensé. Ces « *possibles non advenus*[220] » invitent alors à poser la question des facteurs qui amènent des commentateurs à concevoir un espace « anglo-saxon » de production musicale. Il a déjà été démontré, toujours en historicisant par le contexte, que l'intense réseau de coopération entre les producteurs britanniques et étatsuniens du rock dès la seconde moitié des années 60 a contribué à la conception française d'un rock « anglo-saxon »[221]. Mais les entretiens que j'ai mené indiquent que des commentateurs peuvent recourir à un sens plus profond du lien britanno-étatsunien qui ne concerne pas le contexte de la circulation internationale du rock[222] et qui en appelle alors à une « *socio-sémantique historique*[223] » des usages du terme « anglo-saxon » en France.

7.2.2 De la « race anglo-saxonne » à la « culture anglo-saxonne » : récits sur les origines britanniques des Etats-Unis

Au-delà de la question musicale, le lien britanno-étatsunien est fréquemment justifié par la langue anglaise, ce qui n'est pas sans soulever une certaine ambigüité du lien en question. En effet, au regard d'une représentation des langues nationales qui implique un sens culturel extra-langagier – la langue est conçue comme un élément essentiel de l'identité et de la culture des nations[224] –, deux ou plusieurs pays qui parlent la même langue entretiendraient *ipso facto* un lien culturel extra-langagier. Cette causalité se retrouve par exemple chez Etiemble dont on a pourtant vu qu'il différenciait l'anglais des Britanniques de l'anglais des Etatsuniens. Si Etiemble considère que le Royaume-Uni subit, à l'instar de la France, une américanisation économique, il ne pense pas que l'intrusion de l'anglais étatsunien au Royaume-Uni risque de déboucher, comme en France, sur une américanisation culturelle, sur une « colonisation des esprits »[225]. Autrement dit, pour Etiemble, la proximité langagière induit une proximité culturelle, deux « esprits » nationaux proches. Or, les discours sur le rock « anglo-saxon » tablent également sur un lien culturel britanno-étatsunien qui repose sur le partage d'une même langue en même temps qu'il transcende ce dernier.

Des commentateurs amalgament les Etats-Unis et le Royaume-Uni, notamment lorsqu'un propos qui concerne les premiers vaut automatiquement pour le second.

[220] Une approche historique peut tirer des profits heuristiques en s'intéressant aux « *possibles non advenus* ». Bourdieu (Pierre), *Sur l'Etat. Cours au Collège de France. 1989-1992*, Paris, Seuil, Raisons, 2012.
[221] Voir le chapitre 3.
[222] L'ensemble de mes entretiens ne le démontre pas puisque certains enquêtés limitent leur usage du terme « anglo-saxon » à la question du rock.
[223] Pour les avantages de ce type d'approche dont le principal consiste à ne pas concevoir l'historicité comme une simple contextualisation mais plutôt comme une évolution sur le temps long, voir Dufoix (Stéphane), *Par-delà les frontières : migrations physiques, sémantiques et disciplinaire*, Mémoire d'Habilitation à diriger des recherches en sociologie, Nanterre, Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010, p.62.
[224] Cette conception implique déjà en soi une tension puisqu'une langue nationale sert à spécifier l'identité et/ou la culture d'une nation alors que cette même langue peut être parlée dans différentes nations.
[225] Etiemble, *Parlez-vous franglais ?*, *op.cit*.

L'ambiguïté du lien britanno-étatsunien tient alors en partie à ce que ce jeu d'équivalence engendre un discours paradoxal ou implique un choix arbitraire. Paradoxal dans le cas où ce qui est dit sur les Etats-Unis ne peut précisément pas valoir pour le Royaume-Uni ; arbitraire dans le cas où l'équivalence est justifiable mais ne s'applique pas exclusivement aux deux pays. Pour citer un premier exemple, Jacques Mondoloni revient à ma demande sur le sens qu'il donne au terme « anglo-saxon » :

> Q : Y a quoi alors comme rock français ?
>
> R : [souffle] Peut-être Téléphone, des gens comme ça. Mais enfin, le rock and roll, il est anglo-saxon.
>
> Q : Mais ça veut dire quoi "anglo-saxon" ? Tout à l'heure t'as dit "anglo-américain".
>
> R : Oui, c'est pareil pour moi.
>
> Q : Et donc ça veut dire quoi ?
>
> R : Je dis "anglo-américain" parce qu'y a…on pense à certains Américains… "Anglo-saxon", ça veut dire "anglais".
>
> Q : Ah, "Anglais", pas "Américain" ?
>
> R : Si, c'est pareil, c'est synonyme.
>
> Q : Synonyme ? Mais les Beatles, c'est pas pareil qu'Elvis.
>
> R : Oui oui. Ouais mais enfin, y a des échanges quand même, hein. Y a des échanges, on peut relier le rock américain, Elvis et compagnie, avec ce qui s'est passé en Angleterre quand même.
>
> Q : c'est-à-dire ?
>
> R : Bah, dans l'inspiration, dans le comportement, même la manière de se présenter physiquement[226].

L'idée d'un « *comportement* » et d'une « *manière de se présenter physiquement* » qui seraient communs aux rockers britanniques et étatsuniens peut alors renvoyer aux échanges britanno-étatsuniens que Mondoloni évoque d'ailleurs dans sa réponse précédente. De fait, nous avons vu dans les chapitres précédents que les emprunts de musiciens à d'autres musiciens concernent aussi les styles vestimentaires, les attitudes, les poses, etc., et peuvent ainsi justifier l'établissement d'une filiation entre les musiciens britanniques et étatsuniens. Mais dans ce cas, les musiciens français devraient également être pris en compte puisqu'ils témoignent eux aussi d'une pratique mimétique comportementale et vestimentaire[227]. Or, le propos de Mondoloni vise au contraire à séparer les musiciens français des musiciens britanniques et étatsuniens (« *Mais enfin, le rock and roll, il est anglo-saxon* »). En admettant donc qu'il s'appuie sur les échanges britanno-étatsuniens pour concevoir un comportement commun aux rockers des deux pays, le lien britanno-étatsunien apparait arbitrairement

[226] Entretien avec Jacques Mondoloni, 28 septembre 2016.
[227] A ce sujet, voir l'ensemble des chapitres 2 et 4.

construit puisque la raison évoquée pour le justifier n'est précisément pas spécifique aux seuls musiciens britanniques et étatsuniens. Une autre interprétation de son propos qui n'engage pas un choix arbitraire peut être alors proposée : les musiciens britanniques et étatsuniens partageaient quelque chose de non réductible aux emprunts, à savoir une façon inconsciente de se comporter.

Mon entretien avec Alain Wais permet de préciser un peu mieux à quoi pourrait correspondre un lien britanno-étatsunien qui ne repose pas sur la question des emprunts. S'il reconnait que le groupe français Téléphone est « *formidable* », il ne considère pas pour autant qu'il soit « *à la hauteur de leurs modèles qui étaient entre les Stones et Led Zeppelin* ». Je l'encourage alors à expliquer cette supériorité :

> R : Parce que…parce qu'on respire pas…parce qu'on respire pas cet air-là. Les Anglais respirent cet air-là. Les Anglo-saxons, ils naissent avec ça.
>
> Q : Les Anglais, vous voulez dire uniquement les Anglais ou aussi les Américains ?
>
> R : Les Anglo-saxons, les Anglais et les Américains. Ils vivent…dès leur naissance, ça fait partie de leur ADN. Nous, pas du tout. Nous, notre ADN, c'est Brassens[228].

Wais recourt ici à une lecture culturaliste[229] du lien britanno-étatsunien en soutenant l'idée que les musiciens britanniques et étatsuniens baigneraient depuis leur naissance dans une même culture, distincte d'une culture française. *Quid* de cette culture commune ? A la rigueur, une lecture culturaliste pourrait rappeler que le rock est né à la confluence de divers styles musicaux étatsuniens, et donc, que les musiciens étatsuniens seraient plus familiers d'une tradition musicale étatsunienne[230]. Mais dans ce cas, le principe d'enculturation devrait au contraire participer à défaire le lien britanno-étatsunien dans la mesure où les musiciens britanniques, à l'instar des musiciens français, ne relèvent pas d'une culture musicale étatsunienne. Or, Wais met bien en jeu une « *culture anglo-saxonne*[231] » pour expliquer la (prétendue) supériorité des musiciens britanniques et étatsuniens en matière de rock. Pour citer un autre exemple, Michel Poulain (animateur et programmateur de Salut les Copains)

---

[228] Entretien avec Alain Wais, 10 mars 2015.

[229] On pourrait même dire une lecture biologisante au regard du terme « ADN ». Mais il me semble qu'il recourt plus à une métaphore biologique qu'il ne suppose une essence biologique que les musiciens des deux pays partageraient. Cela dit, nous verrons plus loin qu'une lecture culturaliste peut induire à l'état latent une ethnicisation.

[230] Je pose cette hypothèse uniquement pour des raisons heuristiques mais il ne s'agit en aucun cas de la défendre. En effet, comme je l'ai mentionné dans la première partie du chapitre, le principe d'enculturation n'a pas vocation à être limité au cadre national. On peut par exemple gager qu'un musicien français ou britannique qui aurait été élevé par des parents passionnés de jazz serait plus familier d'une tradition musicale étatsunienne qu'un musicien étatsunien qui aurait été élevé par des parents passionnés de musique classique.

[231] J'aurais pu également mentionner mon entretien avec Dominique Lamblin qui emploie effectivement l'expression « *culture anglo-saxonne* », sans toutefois la préciser. Entretien avec Dominique Lamblin, 16 mars 2016.

commence par évoquer l'enregistrement de musiques destinées à être utilisées comme fond sonore pour les publicités de l'émission radiophonique :

> R : On a fait les séances à Londres avec les musiciens anglais, parce qu'on voulait que ça swingue […]
>
> Q : Y a pas de musiciens français qui swinguent à cette époque-là ?
>
> R : Oui, mais ils étaient très jazz. Donc les musiciens anglais avaient la fibre naturelle, on peut rien y faire, on peut rien y faire.
>
> Q : C'est-à-dire ?
>
> R : Des choses qui naissent…par rapport à quelque chose qui existe depuis…avec des racines profondes […]
>
> Q : Pour les Américains, oui, des racines profondes, mais pour les Anglais ? Au final, ils ont reçu le rock comme nous, non ?
>
> R : Non, ils ont une fibre anglo-saxonne, c'est naturel. On peut rien faire, on peut pas l'empêcher[232].

A l'instar de Wais, Poulain propose une lecture culturaliste du *swing* des musiciens britanniques en évoquant « *des racines profondes* » alors que ces dernières sont censées concerner exclusivement les musiciens étatsuniens.

C'est en raison de cette ambiguïté du lien britanno-étatsunien que j'ai moi-même été obligé d'entretenir une ambigüité tout au long de la première partie du chapitre. Pour rappel, la lecture nationalisante des styles sert aux commentateurs à expliquer les problèmes posés par une réappropriation française du rock. Issus d'une culture différente, les musiciens français seraient privés d'une disposition exigée par la pratique du rock. On se souvient par exemple que pour un journaliste de *Rock & Folk*, la *pop music* ne peut pas être « *assimilée* » par les musiciens français parce qu'il s'agit d'un « *style importé*[233] ». Or, lorsqu'il est question d'une réappropriation britannique de styles d'origine étatsunienne, les commentateurs la présentent comme une assimilation réussie. Il est par exemple significatif que pour Philippe Paringaux, les Britanniques ont « *fort bien assimilé quelques éléments du blues*[234] », alors que dans un autre article, il expliquait que seuls des musiciens étatsuniens ont pu se réapproprier avec authenticité le blues des Noirs, notamment parce qu'ils relèvent d'un même contexte (national) culturel, social et géographique[235]. La lecture nationalisante laisse donc en suspens une question : de quoi disposent les musiciens britanniques pour réussir à assimiler une musique étrangère, là où les Français échouent ?

---

[232] Entretien avec Michel Poulain, 1 avril 2015.
[233] Pour la citation entière, voir *supra*, p.520.
[234] Paringaux (Philippe), « Hendrix : dans les étoiles », *Rock & Folk*, art.cit.
[235] Voir également la citation de Dick Rivers dans laquelle les styles américanisés constituent de « *l'hébreu* » pour les musiciens français alors que les musiciens britanniques les ont « *assimilé[s]* ». Pour la citation entière, voir *supra*, p.517.

Deux de mes entretiens permettent enfin de porter à l'état explicite ce que quantité de commentateurs induisent sans le formuler clairement. Christian Herrgott et Gérard Bousquet évoquent alors une relation particulière que le Royaume-Uni et les Etats-Unis ont nouée au cours de l'histoire. Pour Herrgott, il s'agit de rappeler l'origine britannique des Etats-Unis : « *Ce qu'il faut pas oublier, c'est qu'aux États-Unis, y a deux siècles, y avait des Indiens. Et les premiers immigrants, c'était tous des anglais. La civilisation américaine a été créée par les colons anglais. Gene Vincent, je crois qu'il était anglais d'origine*[236]. » Si Gérard Bousquet n'évoque pas la colonisation de l'Amérique par les Anglais, son explication n'en est pas moins historique :

> R : Alors je sais pas comment prennent ça [le rock français] les Anglo-saxons. Est-ce qu'ils regardaient Hallyday…Je me demande comment ils l'interprétaient parce qu'ils se croient…enfin, ils se croient… ils sont beaucoup plus forts […] parce que les Américains c'est leur création, donc ils…c'est vraiment leur truc.
>
> Q : Mais les Anglais, c'est pas leur création non plus.
>
> R : Ouais mais ils ont toujours marché avec l'Oncle Sam, les Anglais. C'est vraiment dans l'esprit[237].

Ces deux exemples montrent bien qu'une partie du sens que les commentateurs donnent au terme « anglo-saxon » repose sur une généalogie du lien britanno-étatsunien, proposée en France dès le 19e siècle.

Dans son ouvrage consacré à l'antiaméricanisme français, Philippe Roger revient sur les usages britanniques, étatsuniens et français du terme « anglo-saxon »[238]. Peu employé en France jusqu'au 19e siècle, le terme circule en Angleterre dès le 16e siècle. La conquête de l'Angleterre par les peuples germaniques (les Angles et les Saxes) sert alors à justifier le schisme religieux qui oppose Henri VIII au pape, dans la mesure où, en mettant l'accent sur une origine germanique de l'Angleterre, cette mythologie permet d'évacuer une origine romaine. Au 17e siècle, la mythologie anglo-saxonne change de nature et remplit une toute autre fonction. Pour la frange radicale du Parti Whig qui juge insuffisantes les avancées de la Glorious Revolution, il ne s'agit plus de recourir à la dichotomie entre une origine germanique et une origine romaine mais entre le caractère libertaire des institutions saxonnes et l'oppression de l'envahisseur normand. Ce récit participe alors à une différenciation ethnique de la population anglaise en opposant les descendants de l'étranger normand aux descendants des Saxons. Lors de la guerre d'Indépendance, les Etatsuniens reprennent à leur compte cet usage pour le retourner contre l'envahisseur anglais.

---

[236] Entretien avec Christian Herrgott, 15 mars 2016.
[237] Entretien avec Gérard Bousquet, 25 février 2017.
[238] Pour l'ensemble du passage qui concerne cet ouvrage, voir Roger (Philippe), *L'ennemi américain*, *op.cit*, chap.5, « Yankees et Anglo-Saxons », p.213-237.

En France, le livre d'Augustin Thierry *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, publié en 1825, met à la mode le terme « anglo-saxon », mais ce dernier ne recouvre pas encore un sens racial comme c'est le cas aux Etats-Unis et au Royaume-Uni. A partir de la défaite française de 1870, le terme renvoie désormais à une entité menaçante pour la France. En effet, parce qu'il existerait une « race anglo-saxonne », les Etats-Unis et le Royaume-Uni seraient enclins à conclure une alliance géopolitique, comme le souligne très bien Roger :

> Les Français auront mis beaucoup de temps à s'apercevoir du rôle idéologique que jouaient, outre-Manche et outre-Atlantique, les Anglo-Saxons et à s'inquiéter du rapprochement que favorisait, entre la Grande-Bretagne et les États-Unis, une histoire des racines réécrite en saga de la race […] Tout bascule, brutalement en effet, lorsque les Français découvrent, dans les années 1870-1880, que le mythe anglo-saxon a changé, non tellement de nature, mais de fonction : qu'après s'être "racialisé", il s'est mondialisé ; qu'il ne cautionne plus seulement la division et la hiérarchisation des groupes ethniques à l'intérieur des États-Unis, mais fournit le programme d'une redistribution planétaire des rôles, où le couple anglo-américain tiendrait évidemment la vedette. La mythographie anglo-saxonne n'avait rien de bien gênant tant qu'elle alimentait des agendas politiques internes, particuliers et distincts, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Tout change aux yeux des Français, dès lors qu'elle apparaît comme un trait d'union et un langage commun entre la Grande-Bretagne et les États-Unis ; et, pourquoi pas, demain, entre ces deux puissances et l'Allemagne, qui pourrait trouver son intérêt à faire valoir auprès des deux nations "anglo-saxonnes" les affinités "teutoniques". La perspective est angoissante et dans l'isolement diplomatique français qui suit la défaite de 1870, on comprend aisément que l'Anglo-Saxon cesse d'être un barbare pittoresque et provincial, pour devenir le spectre terrifiant d'une communauté de sang, de coutumes et de langue dont la France serait exclue, avant d'en être victime.

Roger conclut son histoire sémantique du terme en soulignant qu'à l'extrême fin du 19e siècle, les Britanniques sont débranchés de la « race anglo-saxonne » qui ne renvoie alors plus qu'aux Etatsuniens seuls.

Dans la seconde moitié du 20e siècle, le lien britanno-étatsunien qu'impliquait la « race anglo-saxonne » est toujours invoqué, mais il a été entre temps déracialisé au profil de sa culturalisation. C'est par exemple ce qu'indique la « *Special Relationship* » britanno-étatsunienne, fréquemment mise en avant par les dirigeants britanniques après que Churchill ait trouvé l'expression en 1944, qui repose en partie sur des éléments culturels communs aux deux pays (langue, mouvements migratoires, protestantisme évangélique, libéralisme économique, individualisme affirmé, etc.)[239]. En France, cette culturalisation du lien se retrouve dans la conception d'une « culture anglo-saxonne », mise en jeu dans les discours sur le rock « anglo-saxon ».

[239] Chastagner (Claude), « Atlantic Crossings : les circulations contre-culturelles au sein de l'aire anglophone, 1960-1970 », *Cahier d'Histoire Immédiate*, n°52, automne 2019, p.38.

Si la signification du terme « anglo-saxon » a donc évolué au fil du temps, on ne peut pas totalement faire l'économie des usages précédents du terme qui renvoient plus à une sédimentation sémantique qu'à une succession de significations indépendantes les unes des autres. D'abord, à l'instar des récits sur la « race anglo-saxonne » à la fin du 19e siècle, les récits sur la « culture anglo-saxonne » la présentent comme une menace pour la France parce qu'elle impliquerait toujours « *le programme d'une redistribution planétaire des rôles, où le couple anglo-américain tiendrait évidemment la vedette*[240] ». Certes, comme il en a été fait mention plus haut, seule l'exportation des produits culturels étatsuniens est interprétée comme la manifestation d'un impérialisme culturel. Mais les échanges musicaux britanno-étatsuniens offrent l'occasion à des commentateurs de renouer avec un récit où le couple britanno-étatsunien, uni par des liens culturels – pour ne pas dire fraternels – avancerait vers une même destinée mondiale, au détriment de la France. Ensuite, si le lien britanno-étatsunien a été déracialisé, il est important de souligner que sa culturalisation induit plus ou moins à l'état latent une ethnicisation du lien, puisque la question d'un lignage de type ethnique n'est jamais complétement évacuée, et peut même être, comme nous l'avons vu, explicitée par certains commentateurs. En effet, si une « culture anglo-saxonne » est conçue au nom d'éléments culturels communs aux deux pays, il est toujours possible de prolonger l'explication en rappelant que ce lien culturel est la conséquence des origines britanniques des Etats-Unis. En revanche, la généalogie du lien semble inversée dans la mesure où les commentateurs n'élargissent pas aux Etats-Unis une spécificité britannique mais plutôt l'inverse ; ils se servent toujours de groupes britanniques pour illustrer un propos qui n'est censé valoir que pour les Etats-Unis. Autrement dit, les discours nationalisant cherchent à démontrer l' « américanité » du rock – en invoquant une pratique inconsciente des musiciens, une tradition musicale nationale, etc. – et greffent alors des groupes britanniques à cette spécificité étatsunienne, comme si il s'agissait plutôt de s'appuyer sur les origines étatsuniennes du Royaume-Uni. Là encore, Philippe Roger a déjà mis en lumière cette généalogie particulière qu'il repère dans les usages français du terme « anglo-saxon » à la fin 19e siècle, plus précisément lorsque le centre de gravité de l' « Anglo-saxon » bascule vers les Etats-Unis :

> Dans sa version française, la figure anglo-saxonne n'est plus généalogique qu'en apparence. La continuité raciale qu'elle implique permettait à l'Anglais ou à l'Anglo-Américain de s'arroger les farouches vertus de leurs ancêtres. Dans le discours français, le lignage anglo-saxon fonctionne désormais à rebours : il est fondé depuis son point

[240] Je cite à nouveau la phrase de Philippe Roger, mentionnée dans la citation précédente, mais il faut ajouter que les enjeux de ce prétendu programme ne sont pas strictement équivalents. Dans les discours sur le rock « anglo-saxon », la menace d'une « culture anglo-saxonne » soulève justement des enjeux essentiellement culturels. Chez Roger, il s'agit plutôt d'enjeux diplomatiques et militaires. Ces derniers restent néanmoins valables pour la période qui nous concerne, plus particulièrement lorsque que de Gaulle occupe le poste de président.

> d'arrivée, non depuis son point d'origine […] C'est à partir du Yankee qu'ils réinventent l'Anglo-Saxon.

Il en est alors de même pour les usages du rock « anglo-saxon » qui s'appuient en premier lieu sur une « américanité » du rock, puis font du rock britannique la prolongation de cette « américanité », comme si le point d'origine devenait le point d'arrivée, et inversement.

On comprend mieux maintenant dans quelle mesure la conception d'un rock « anglo-saxon » n'entre pas en contradiction avec une nationalisation des styles, et plus particulièrement avec la mise en jeu d'une herméticité des styles nationalisés. Le rock « anglo-saxon » correspond moins à une trans-nationalisation du rock qu'à une transétatisation du rock étatsunien qui s'illustre, au-delà de ses frontières étatiques, par des exemples britanniques, au nom d'une origine commune aux deux pays. Jusqu'à présent, ont été mis dos à dos une « culture anglo-saxonne » et une culture française. Mais les commentateurs proposent également une réplique équivalente à la « culture anglo-saxonne » en opposant au rock une« chanson francophone », qui elle aussi, témoigne d'une transétatisation de la chanson française.

7.2.3 Francisation de musiques francophones étrangères

Une brève présentation d'usages politiques de la francophonie peut servir de point de départ à une réflexion sur la tension qu'elle implique entre ce qui relève de la langue française et ce qui relève de la France, tension particulièrement visible dans les discours sur la « chanson francophone » qui incluent à un discours sur la « francité » des artistes étrangers francophones produits à l'étranger[241].

La Francophonie[242] constitue l'un des leviers des politiques langagières sous la V^e^ République[243]. Dans la mesure où la langue française est présentée comme « *un élément*

[241] Je n'étudierai pas dans cette section la réception des artistes étrangers francophones produits en France. En effet, si ces derniers sont inclus à des musiques francisées, c'est moins en raison de leur origine francophone qu'au fait qu'ils soient produits en France. On se rappelle par exemple que Sylvie Vartan, émigrée bulgare, a été reçue dès son entrée sur le marché du disque comme une « chanteuse française ». Cela dit, il va de soi que l'inclusion d'artistes d'origine étrangère à des musiques francisées est d'autant plus facilitée lorsque ces derniers proviennent de pays francophones. Jacques Brel en constitue alors l'exemple le plus significatif. Ainsi, lorsque je parlerai d'artistes francophones étrangers, il s'agira exclusivement d'artistes produits à l'étranger.

[242] La francophonie avec une minuscule revoie à l'ensemble des pays francophones alors que la Francophonie avec majuscule à l'ensemble des institutions dont le but est de promouvoir la langue française et d'établir une communication entre les populations francophones dans le monde.

[243] Pour quelques moment-clefs de la construction de la Francophonie, voir Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.96, 106-108 ; Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.208, 429 ; Rivet (Daniel), « De l'outre-mer à la francophonie », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome2*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.753-762.

fondamental de la personnalité et du patrimoine de la France[244] » (loi Toubon), on comprend que la promotion de la culture française passe en partie par la promotion de la langue. Mais la place qu'occupe la Francophonie dans des politiques langagières n'est pas sans soulever une ambiguïté : des professionnels de la politique recourent à un espace langagier international pour défendre des intérêts français. Pour plusieurs auteurs, ils promeuvent alors une conception franco-centrée de la Francophonie. Margaret Majumdar montre par exemple que les professionnels de l'Etat insistent dans leurs discours sur la nécessité d'une ouverture aux… et d'une coopération entre… les pays francophones, alors que leurs politiques témoignent plutôt d'une tendance au centralisme[245]. La relocalisation de l'OIF (Organisation Internationale de la Francophonie), éclatée en différents sites jusqu'en 2010, dans des locaux parisiens offerts par l'Etat en témoigne en constituant « *a clear indication of the current administration's commitment to Francophonie and France's leading role within it* ». Cette même année, à l'occasion du 40e anniversaire de la Francophonie, le président Nicolas Sarkozy réitère le rôle de premier plan que joue la France au sein de la Francophonie. Majumdar souligne également les 58.4 millions d'euros qu'investit l'Etat français dans l'OIF dont le budget total s'élève à la hauteur de 79.3 millions. Cette ambigüité d'un soutien étatique apporté à la Francophonie au nom de la langue française mais aussi et surtout au nom d'intérêts français caractérisait déjà les politiques langagières menées sous de Gaulle. Pour Vincent Martigny, il s'agissait alors de retrouver sur le terrain culturel un rayonnement international de la France entaché par la perte récente de son empire colonial[246] :

> La volonté de substituer à l'Empire une "communauté" culturelle fraternelle dont la francophonie serait l'un des fers de lance […] reconduit l'idée d'une France éclairant le chemin des nations anciennement colonisées avec des "responsabilités" envers les pays de l'ex-Empire, entendues dans l'acception d'une obligation morale et d'un paternalisme induit[247].

Des acteurs du secteur culturel tendent également à associer la défense de la langue française à la défense d'intérêts français. Par exemple, des professionnels des médias qui s'étaient prononcés pour l'instauration de quotas radiophoniques, au nom d'une langue française menacée par la langue anglaise chantée (voir plus haut), s'attaquent pourtant à la loi Carignon qu'ils jugent « *absurde* » dans la mesure où des artistes français anglophones sont

---

[244] « LOI n°94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française », *Legifrance*, disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000349929&categorieLien=id

[245] Majumdar (Margaret A.), « "Une Francophonie à l'offensive"? Recent Developments in Francophonie », *Modern & Contemporary France*, n° 1, vol.20, 2012, p.7-11.

[246] Voir aussi Chansou (Michel), « Politique de la langue et idéologie en français contemporain », *Mots*, vol.6, n°1, 1983, p.61 ; Chansou (Michel), « Les politiques de la langue et la législation linguistique en France (1966-1994) », *Mots*, vol.52, n°1, 1997, p.26 ; Rivet (Daniel), « De l'outre-mer à la francophonie », *op.cit*, p.758-759.

[247] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.95.

exclus de la part des musiques « *d'expression française* », a contrario d'artistes étrangers francophones[248]. Ainsi, ces professionnels entendaient défendre la production nationale en défendant la langue française.

Enfin, si les politiques langagières en faveur de la francophonie (ou de la Francophonie) soulèvent des enjeux nationaux, elles prescrivent malgré tout une identité francophone internationale, en véhiculant, comme le souligne le sociologue Michael Spanu, « *l'idée que l'usage de la langue française induit une solidarité naturelle entre les peuples qui la parlent*[249] ». C'est par exemple ce qu'entérine l'article premier de la loi Toubon qui, après avoir défini la langue française comme « *un élément fondamental de la personnalité et du patrimoine de la France* », la présente comme « *le lien privilégié des Etats constituant la communauté de la francophonie*[250] ». On retrouve alors l'idée d'une proximité culturelle induite par la proximité langagière défendue par Etiemble au sujet du lien britanno-étatsunien (voir plus haut). Cette double tension qu'impliquent des usages politiques ou médiatiques de la francophonie – entre défense de la langue et défense d'intérêts nationaux ; entre une langue française comme élément de définition d'une identité française et d'une identité francophone – caractérise plus spécifiquement les discours sur les musiques francophones.

Des journalistes de la presse musicale effectuent volontairement un amalgame entre ce qui relève d'une francité et ce qui relève de la francophonie. En 1969, dans *Rock & Folk*, François-René Cristiani sous-titre son article sur les chanteurs canadiens francophones produits par des labels canadiens[251] : « *Gilles Vigneault, Robert Charlebois, Louise Forestier ; révélations "françaises" de 1969 ?*[252] ». Les guillemets qui entourent « *françaises* » permettent alors de souligner un jeu autour de l'adjectif qualificatif qu'ils entourent. Ces chanteurs ne sont effectivement pas français, pas plus qu'ils ne sont produits en France. Cela dit, l'amalgame entre francophonie et francité est posé – Cristiani aurait pu directement parler de « révélations francophones » ou même de « révélations québécoises ». Paul Alessandrini (*Rock & Folk*) recourt également aux guillemets lorsqu'il présente le festival d'Amougies – initialement programmé à Paris mais qui s'est tenu région wallonne en 1969 – comme « *le*

---

[248] Briet (Sylvie), « Le quota de diffusion de chansons francophones s'applique depuis le 1er janvier », *Libération*, 4 janvier 1996, p.4-5 ; Briet (Sylvie), Esquirou (Martine), « "Un disque français sur dix est potable". Les radios incriminent le manque de qualité de la production nationale », *Libération*, 4 janvier 1996, p.4.

[249] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.96, 106-107.

[250] « LOI n°94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française », *Legifrance*, disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000349929&categorieLien=id

[251] La branche canadienne de la major Columbia pour le premier et le label indépendant québécois Les Disques Gamma pour les deux autres.

[252] Cristiani (François-René), « Les nouveaux canadiens », *Rock & Folk*, n°30, juillet 1969, p.57.

premier grand rassemblement pop "français"[253] ». Toujours dans *Rock & Folk* cette même année, dans un article consacré à la musique québécoise, Jacques Vassal s'amuse lui aussi d'une confusion entre francité et francophonie en renommant le Canada francophone « *le Canada Français* », mais ajoutant juste après « *pardon : le Québec* », comme pour souligner un peu plus un trait humoristique[254].

Les commentateurs ne prennent pas toujours le soin de recourir aux guillemets ni d'aborder l'association francité-francophonie par l'humour. Au cours d'une interview avec Robert Charlebois (*Rock & Folk*, 1971), Jean-Bernard Hebey demande au chanteur s'il se considère comme un « *Canadien français ou un Canadien pas français*[255] ». Toujours au sujet de Charlebois, Claude Dubois (*Rock & Folk*, 1970) note que l'accent canadien du chanteur prête à sourire pour « *nous autres Française de France*[256] ». Existe-t-il alors des Françaises hors-France ? Pour Philippe Kœchlin (*Rock & Folk*, 1971), le festival d'Amougies que je viens d'évoquer fait partie des « *deux festivals ayant existé en France*[257] ». En 2000, Gilles Verlant publie une *Encyclopédie du rock français*, mais le sous-titre ajoute « *Toute l'histoire du rock francophone : France, Belgique, Suisse, Canada*[258] ». Pour citer un dernier exemple de ce qui relève plus d'un amalgame impensé que d'un jeu associatif, Robert Charlebois est classé par les lecteurs de *Rock & Folk* (1971) dans la catégorie « *chanteurs-France* » et non « *chanteurs-Monde*[259] ». Loin de s'étonner de la présence d'un chanteur canadien dans un *listing* consacré aux chanteurs français – ou du moins produits en France – le journaliste qui commente les résultats déplore au contraire la place que Charlebois occupe (la 7e) alors qu'il « *méritait beaucoup mieux (la première place facile) […]* ». De plus, il ajoute au sujet de l'absence du chanteur dans la catégorie « *compositeur-France* » : « *Chez les Français, l'absence de Charlebois est tellement énorme qu'on ne voit plus qu'elle.* » Sa présence l'aurait été alors tout autant ! Qu'ils soient volontaires ou involontaires, ces amalgames témoignent d'une tendance qu'ont les commentateurs à intégrer des artistes francophones étrangers à des catégories relatives à la francité.

Si des artistes francophones non français peuvent également jouer d'une association entre francophonie et francité – par exemple, le groupe de rock québécois Les Sinners, produit au Canada, se rebaptise en 1968 La Révolution Française[260] –, d'autres peuvent au contraire

[253] Alessandrini (Paul), « Les folles nuits d'Amougies », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.47.
[254] Vassal (Jacques), « Ballade québécoise », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.27.
[255] Hebey (Jean-Bernard), « Un chanteur populaire », *Rock & Folk*, n°49, février 1971, p.73.
[256] Dubois (Claude), « Des nouvelles de Charlebois », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.57.
[257] Kœchlin (Philippe), « Festival Annulé », *Rock & Folk*, n°55, août 1971, p.41.
[258] Verlant (Gilles), dir., *L'encyclopédie du rock français. 1960-2000. Toute l'histoire du rock francophone : France, Belgique, Suisse, Canada*, Paris, Éditions Hors Collection, 2000.
[259] Auteur non renseigné, « Réponses 71 », *Rock & Folk*, n°51, avril 1971, p.32-40.
[260] Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°57, avril 1967, p.117-120.

réagir contre l'amalgame. Pour citer à nouveau l'interview mentionnée ci-dessus, après lui avoir demandé s'il se sentait un « *Canadien français ou un Canadien pas français* », Hebey aimerait savoir si Charlebois pourrait vivre en France. Charlebois souligne alors son appartenance au Québec et au Canada qui ne peut valoir en aucun cas pour une appartenance à la France :

> En France…Est-ce que tu comprends l'Italie, toi ? L'Italie et l'Espagne, c'est de chaque côté de la France. Pour moi, on y parle partout à peu près la même langue, un peu plus foncée ici, un peu plus d'accent là, la France, un mélange un peu pâle des deux…Je pourrais vivre en Europe six mois par an. Mais mon pays, c'est le Québec, le Canada, il faudra toujours que j'y revienne vivre six mois par an…[261]

Des commentateurs français peuvent également s'offusquer d'un amalgame entre la France et des pays francophones, par exemple lorsqu'en 1981, un journaliste du *Monde* réagit à la diffusion d'une chanson de Gilles Vigneault sur France-Inter, succédant à l'intervention de Pierre Mauroy qui venait d'annoncer la composition de son gouvernement :

> QUELLE ne fut pas la surprise des Québécois vivant en France d'entendre sur France-Inter, le 22 mai, après l'annonce de la composition du gouvernement de M. Mauroy, la chanson de Gilles Vigneault, Gens de mon pays. Certains n'ont pas voulu y voir le fruit d'un hasard pur et simple, tandis que d'autres en ont simplement conclu à la bonne santé de la chanson québécoise, qui s'intègre tout naturellement dans la programmation de la radio nationale, même dans les moments importants pour les Français. D'autres, enfin, se sont demandés si la France n'avait pas tout simplement annexé Gilles Vigneault et quelques autres, comme elle l'a déjà fait pour de nombreux artistes et écrivains de la francophonie. Gilles Vigneault, qui est pourtant l'auteur de l'hymne national québécois, ne racontait-il d'ailleurs pas récemment qu'un de ses fils, rentrant de l'école, lui avait demandé le plus naturellement du monde : " Papa, es-tu Québécois ou Français? Mes amis pensent que tu es Français !"[262]

Le recours à une terminologie militaire est contestable, mais l'idée d' « annexion » est intéressante[263] en ceci qu'elle oblige à se demander au nom de quoi les chanteurs francophones étrangers seraient « *annexé[s]* » ? Bien que l'exemple est tiré du 19e siècle, les *Instructions* que Jean-Jacques Ampère (membre de l'Académie française, de l'Académie des inscriptions belles-lettres et spécialiste d'histoire littéraire médiévale) remet en 1853 au Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, apportent un premier élément de réponse qui nous permettra de mieux cerner l'enjeu posé par une appropriation française de

[261] Hebey (Jean-Bernard), « Un chanteur populaire », *Rock & Folk*, art.cit, p.74.
[262] B.L.G., « La chanson québécoise : de l'inspiration patriotique au disco », *Le Monde*, 22 juin 1981.
[263] Par ailleurs, elle est également intéressante justement pour son analogie avec le domaine militaire. En effet, une grande partie du lexique employé par les commentateurs pour penser la pénétration de produits étatsuniens ou de musiques « anglo-saxonnes » en France relève d'un champ lexical militaire : « invasion », « colonisation », « impérialisme ». Ainsi, on peut au moins accorder au journaliste l'emploi de cette terminologie qui, pour une fois, est opéré au détriment de la France, alors qu'elle sert le plus souvent à condamner les Etats-Unis.

cultures étrangères francophones : « *Dans le bas Canada vivent encore d'anciennes chansons françaises, héritage fidèlement gardé sous la domination étrangère, et que nous avons le droit de revendiquer*[264]. »

Pour des commentateurs, la francophonie, et plus particulièrement sa partie nord-américaine, forme une « culture francophone »[265]. L'expression est d'ailleurs employée par Michel Berger dans un article (*Le Monde*, 1979) consacré à la chanson française[266]. A l'instar d'une « culture anglo-saxonne », la « culture francophone » est historicisée. Il s'agit pour des commentateurs de proposer une histoire de la colonisation française de l'Amérique. Dans son autobiographie, revenant sur l'enregistrement en Louisiane de son disque cajun – musique pratiquée par les habitants francophones de la Louisiane (Cadiens) qui descendent des premiers colons français (Acadiens du Canada) –, Dick Rivers rappelle la vente de la Louisiane (en 1803) qu'il considère alors comme « *un petit morceau de France, extraordinaire*[267] ». La perte des colonies françaises en Amérique du Nord est également évoquée dans la chanson Les Acadiens, interprétée par Michel Fugain en 1975 : « *Y a dans le sud de la Louisiane/Et dans un coin du Canada/Des tas de gars, des tas de femmes/Qui chantent dans la même langue que toi […] Sont Américains, elles sont Américaines/La faute à qui donc, la faute à Napoléon.* » Ces rappels des origines françaises de régions d'Amérique du Nord permet de comprendre que ce que le journaliste du *Monde* envisage comme une « annexion » d'artistes francophones étrangers s'apparente plutôt à une intégration au patrimoine national français des biens culturels des anciennes colonies françaises. Cela est particulièrement visible lorsqu'en 1969, dans *Rock & Folk*, François-René Cristiani interprète les luttes québécoises contre la politique centraliste du gouvernement fédéral comme une tentative de « *préservation de leur culture française*[268]. » Ainsi, le lien franco-francophone est historicisé mais le passé auquel il renvoie porterait ses effets jusque dans le présent. Si l'Etat français a perdu ses colonies d'Amérique du nord au 19e siècle, des commentateurs traitent les cultures de ces anciennes colonies comme si elles constituaient toujours la prolongation hors de France d'une culture française.

Toujours à l'instar d'une « culture anglo-saxonne », l'historicisation du lien culturel franco-francophone induit une ethnicisation latente de ce lien. Un article de Jacques Vassal publié dans *Rock & Folk* en 1969 en constitue une bonne illustration. Il propose alors une

---

[264] Cité in Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales*, *op.cit*, p.170-172.
[265] En effet, la conception d'une « culture francophone » renvoie essentiellement à des régions d'Amérique du Nord. Cette sélection au sein de la francophonie est loin d'être anodine. J'y reviendrai.
[266] Berger (Michel), « La crise de l'énergie de la chanson française », *Le Monde*, 20 décembre 1979.
[267] Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, *op.cit*, p.293-294.
[268] Cristiani (François-René), « Les nouveaux canadiens », *Rock & Folk*, art.cit, p.59.

analogie entre les luttes québécoises contre le gouvernement canadien et la population noire étatsunienne :

> En 1960, la bombe allait éclater. Ce fut d'abord sous la forme d'une prise de conscience politique. Exploités par les anglophones qui dirigeaient tous les ressorts économiques de la province, refusant de leur reconnaître les droits sociaux et culturels que leur conférait pourtant la Constitution de 1867, les Québécois se sentirent (toutes proportions gardées) les "nègres" du Canada[269].

À la première lecture, l'analogie sert à présenter le caractère oppressif du gouvernement canadien qui prive les Québécois de droits dont ils devraient légitimement jouir, de la même façon que la population noire étatsunienne est privée de droits par la ségrégation[270]. Mais l'analogie peut se lire d'une autre façon. La population noire étatsunienne peut également servir de référent ethnique pour induire une identité ethnicisée de la communauté francophone du Québec qui repose sur une origine ancestrale étrangère (L'Afrique pour les Etatsuniens noirs, la France pour les Québécois francophones). De plus, Vassal décrit le Québec comme un « *riche réservoir à folklore* » qu'il est possible de trouver « *dans les petits villages retirés, et dans les archipels* ». Au regard de ce qui a été évoqué en première partie du chapitre, il n'est pas surprenant de retrouver un discours qui situe le folklore québécois dans des villages et des coins reculés. En revanche, alors que les folklores ruraux mobilisés dans les récits sur l'authenticité nationale servent à concevoir une pureté originelle de la nation qui aurait été préservée de la modernité, le folklore rural québécois dont parle Vassal servirait plutôt (ou aussi) à concevoir une pureté originelle qui aurait été préservée d'un métissage avec les populations anglophones du Canada[271]. Pour le dire autrement, en incitant à remonter le fil du temps pour retrouver une pureté originelle, l'idée d'un folklore québécois ne met pas seulement (ou pas exactement) en jeu une authenticité québécoise mais aussi (ou plutôt) une authenticité française du Québec.

De la même façon que la conception d'un rock « anglo-saxon » n'empêche pas les commentateurs de penser une « anglicité » du rock britannique et une « américanité » du rock étatsunien, l'intégration de chanteurs francophones étrangers à des catégories relatives à la francité n'empêche pas qu'ils soient aussi considérés pour leur spécificité. Puisqu'il a été surtout question d'une francisation de chanteurs québécois, ces derniers n'en sont pas moins inscrits dans un contexte spécifiquement nord-américain. Si la langue française constitue pour

[269] Vassal (Jacques), « Ballade québécoise », *Rock & Folk*, art.cit.

[270] Précisons néanmoins que cette analogie est bancale. En effet, le Mouvement des droits civiques aux Etats-Unis consiste en une revendication de l'égalité des droits pour tous les citoyens étatsuniens. Au contraire, les luttes québécoises contre le gouvernement canadien consistent en une revendication de droits spécifiquement québécois. Autrement dit, les uns luttent pour un droit à l'égalité, les autres pour un droit à la différence.

[271] Nous verrons d'ailleurs plus loin que la question d'un métissage se pose avec la langue française pratiquée au Canada.

les commentateurs un des éléments à partir duquel est pensé un lien culturel franco-québécois, elle sert aussi à spécifier une musique québécoise, au nom de l'empreinte laissée par la langue anglaise dans la pratique du français. Par exemple, dans un article publié dans *Le Monde* en 1973, Martin Even qualifie Charlebois de « *poète québécois de langue française, et de syntaxe nord-américaine*[272] ». Il en est de même pour Claude Dubois (*Rock & Folk*, 1970) qui présente l'artiste québécois comme un chanteur de langue française mais ajoute : « *[…] c'est notre langue, certes, mais qui roule et s'articule différemment, en s'appuyant beaucoup sur l'Anglais*[273]. » L'emploi de termes qui peuvent s'inscrire dans un champ lexical du rythme (« rouler », « s'articuler ») est intéressant. En effet, en empruntant à une syntaxe anglophone, la langue française québécoise disposerait d'une qualité rythmique dont on a vu en première partie du chapitre que la langue française des Français en était privée. Contrairement au français de France, elle serait donc praticable sur le terrain des musiques rythmées. Dans un article publié dans *Rock & Folk* en 1969, François-René Cristiani l'explicite. Après avoir défini le joual comme un sociolecte du quartier populaire de Montréal, il évoque les profits musicaux que tirent Charlebois et Louise forestier de ce français métissé : « *Ce français des villes corrompu par la langue d'Albion a une qualité inestimable : il swingue, il balance, il colle aux rythmes du rock ou du rhythm and blues comme l'anglais*[274]. »

Outre la question langagière, la question stylistique invite aussi à nuancer l'idée d'une francisation de musiques québécoises. Il est par exemple significatif qu'un journaliste du *Monde* (1975) oppose la culture dont est issue Diane Dufresne à une culture française, au nom du style qu'elle pratique : « *[…] Diane Dufresne est un véritable rocker, mais comme c'est sa culture – et pas encore la nôtre –, son blues électrique de chanteuse "straight" veut dire "quelque chose"*[275]. » Le lien causal indique donc que si Dufresne pratique le rock avec authenticité, c'est parce qu'elle est issue d'une culture non française. Mais on peut se demander si l'inverse n'est pas également valable : Dufresne est inscrite dans une culture non française parce qu'elle pratique du rock. En effet, nous avons vu en première partie du chapitre que le rattachement des musiciens à des identités culturelles était complexe dans la mesure où il peut être aussi bien déterminé par l'appartenance des musiciens à telle culture que par l'identité culturelle du style pratiqué. De fait, plus loin dans l'article, l'auteur différencie Diane Dufresne et Louise Forestier qui, quoique toutes deux québécoises francophones, sont inscrites dans deux « territoires musicaux » distincts – il faut alors préciser que Forestier est associée à la catégorie « chanson » plutôt qu'à la catégorie « rock » : « *Le*

[272] Even (Martin), « Artistes, brochettes et slogans », *Le Monde*, 11 septembre 1973.
[273] Dubois (Claude), « Des nouvelles de Charlebois », *Rock & Folk*, art.cit.
[274] Cristiani (François-René), « Les nouveaux canadiens », *Rock & Folk*, art.cit.
[275] M.E., « Bonsoir Kebec ! », *Le Monde*, 27 décembre 1975.

Kebec (sic) à Paris a deux visages de femme, la brune, Louise Forestier, et la blonde, Diane Dufresne. L'une a la voix de la France séparée, l'autre le blues de l'Amérique du Nord francophone. » Ainsi, les chanteurs québécois ne sont pas nécessairement francisés. Si les Louise Forestier, Gilles Vigneault, Jean-Pierre Ferland et autres Robert Charlebois sont inclus à des catégories relatives à la francité, c'est (aussi) parce qu'ils sont reconnus comme des « chansonniers » dont le style se rapproche de la chanson française dite « rive-gauche » ou « à texte » par la prétention littéraire des paroles, voire leur portée socio-politique[276]. Dans un article publié dans *Rock & Folk* en 1969, François-René Cristiani effectue d'ailleurs le rapprochement entre les deux styles[277].

La francisation de musiques québécoises n'est donc que partielle. Au final, la nuance que je devais apporter pour être fidèle aux données empiriques renforce paradoxalement l'argumentation. Pour le comprendre, il faut d'abord souligner que la « culture francophone » mise en jeu par les commentateurs repose essentiellement sur des exemples nord-américains – plutôt que belges[278], suisses, africains, etc. –, alors que ces derniers amènent justement les commentateurs à débrancher partiellement une culture québécoise d'une culture française. Soit la langue française qui y est pratiquée n'est plus véritablement considérée en tant que telle en raison de sa proximité syntaxique avec l'anglais, soit des artistes québécois sont reconnus pour leur pratique authentique de styles américanisés. Or, tout l'enjeu d'une intégration à une « culture francophone » d'exemples nord-américains repose sur cette tension. Le Québec constitue alors une mise en abîme sur le continent américain d'un antagonisme entre une culture française et une culture étatsunienne, et même, du péril identitaire encouru par la France face aux Etats-Unis. Par exemple, pour J.P Leray – ancien journaliste français résidant alors à New-York –, le cas québécois devrait alerter les Français :

> […] démythifier l'anglais, ou plutôt l'américain, considéré comme langue de culture à vocation universelle par tant de gens qui n'en connaissent, et encore mal, que les onomatopées du rock et les slogans publicitaires pour les biens de consommation. L'exemple du Québec devrait pourtant nous faire réfléchir sur les conséquences et les risques de cet impérialisme linguistique autant qu'économique[279].

Cette lecture qui fait du Québec une sorte de laboratoire en Amérique d'une américanisation de la France paraît d'autant plus pertinente aux yeux des commentateurs français que des mouvements politiques canadiens luttent contre une ingérence étatsunienne.

---

[276] Au sujet des « chansonniers » canadiens, voir Roy (Bruno), « Chansonniers », *L'encyclopédie Canadienne*, 2006, disponible à l'adresse : https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chansonniers

[277] Cristiani (François-René), « Les nouveaux canadiens », *Rock & Folk*, art.cit, p.57-58.

[278] Encore une fois, les discours sur Jacques Brel ne sont pas pris en compte ici puisque je m'intéresse exclusivement aux artistes produits à l'étranger, pour des raisons évoquées plus haut.

[279] Auteur non renseigné, « Répliques à…André Fontaine », *Le Monde*, 7 juin 1979.

Des chanteurs québécois participent d'ailleurs à diffuser cet enjeu en France. Par exemple, dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1971, Charlebois déclare : « *Disons que je suis un Américain francophone, parce que nos problèmes sont ceux du Québec vis-à-vis d'Ottawa et vis-à-vis de Washington*[280]. » Mais le sens de cette double lutte n'est pas strictement équivalent à la lecture des commentateurs français. Alors que Charlebois en fait un enjeu spécifiquement québécois[281] (« *nos problèmes* »), des commentateurs français cherchent à l'universaliser – ou du moins, le faire sortir hors des frontières québécoises et canadiennes. Par exemple, dans un article (*Rock & Folk*, 1969) sur les chanteurs québécois, Jacques Vassal écrit : « *Dépassant les frontières du Québec, leur mérite est d'avoir rendu universels leurs problèmes nationaux*[282]. » Cette phrase est intéressante pour deux raisons. Premièrement, elle montre bien que la reconnaissance d'une spécificité québécoise peut être dépassée puisque « *leurs problèmes nationaux* » deviennent « *universels* ». Ensuite, Vassal évoque une universalité des problèmes québécois, mais portés par des chanteurs francophones, ces problèmes semblent concerner plus particulièrement la France. Pour citer un dernier exemple tout à fait significatif, lorsque Gilles Vigneault, Robert Charlebois et Louise Forestier se produisent à l'Olympia en 1967, la salle parisienne choisit une accroche qui évoque les mots prononcés par de Gaulle au Québec deux mois plus tôt : « *Le music-hall du Québec libre*[283] ».

La culture québécoise tend à être reçue en France comme une culture française, transmise de génération en génération depuis ses origines coloniales. Mais les commentateurs français prennent également en compte un contexte spécifiquement nord-américain en mettant en jeu une identité métissée du Québec, c'est-à-dire l'idée d'une culture française, certes, mais qui aurait entre temps subie les influence d'une culture étatsunienne – influence de l'anglais sur la pratique québécoise de la langue française ; réappropriation authentique par des artistes québécois de styles américanisés. En revanche, dans la mesure où cette identité métissée est interprétée comme la conséquence d'une domination étatsunienne sur une culture québécoise d'origine française, elle invite paradoxalement à renforcer le lien franco-québécois. L'identité métissée du Québec annonce alors l'avenir d'une culture française en France qui subirait déjà les effets d'une américanisation.

---

[280] Hebey (Jean-Bernard), « Un chanteur populaire », *Rock & Folk*, art.cit, p.73.

[281] Cela dit, les prises de position de Charlebois encouragent la transposition d'un enjeu qu'il pose comme spécifiquement québécois en un enjeu français. Par exemple, en réalisant un documentaire en Louisianne, commandé par le gouvernement canadien pour promouvoir la langue française, ou consacrant en 1971 une chanson à Le Sud De La Louisiane, Charlebois défend des enjeux québécois en recourant à une francophonie qui lui est étrangère. Autrement dit, son combat pour une cause québécoise passe par la même mise en jeu d'une « culture francophone » que des commentateurs français invoquent pour des intérêts français. Dubois (Claude), « Des nouvelles de Charlebois », *Rock & Folk*, art.cit.

[282] Vassal (Jacques), « Ballade québécoise », *Rock & Folk*, art.cit.

[283] Cristiani (François-René), « Les nouveaux canadiens », *Rock & Folk*, art.cit, p.57-58.

Au premier abord, le rock « anglo-saxon » et la « chanson francophone » semblent échapper à une lecture nationalisante des styles. Une lecture hâtive renverrait alors ces deux « territoires musicaux » à une unité d'ordre langagière. Or, au regard d'une représentation des langues, les aires langagières sont rarement considérées uniquement en tant que telles parce qu'elles impliqueraient un lien culturel entre les populations qui parlent la même langue. Est-ce à dire pour autant que les commentateurs mettent en jeu des cultures supra- et trans-nationales ? Un examen approfondi des discours sur ces deux « territoires musicaux » indique qu'il s'agit toujours de styles nationalisés, le rock étatsunien et la chanson française, à la différence que les frontières nationales de ces styles sont étendues, par de-là leurs frontières étatiques, afin d'inclure des anciennes colonies (pour la « chanson francophone ») ou l'ancien colonisateur (pour le « rock anglo-saxon »). Les commentateurs rejouent alors autrement l'antagonisme entre une culture étatsunienne et une culture française en trans-étatisant l'espace territorial de ces cultures. Dès lors, on comprend mieux qu'une réappropriation britannique authentique du rock puisse être conçue, alors qu'une lecture nationalisante pose comme condition à l'authenticité de la pratique d'un style que les musiciens appartiennent à la nation qui l'a produit.

*

Les styles musicaux sont nationalisés au sens où ils sont conçus comme le produit des cultures nationales. Une lecture culturaliste explique l'identité nationale d'un style par l'enculturation des musiciens dans une culture nationale qui détermine alors leur pratique musicale ; une lecture émanatiste met plutôt l'accent sur l'idée qu'à travers les musiciens, c'est l' « esprit » de la nation qui s'exprime. Mais dans les deux cas, une identité nationale est attribuée au style au nom de l'appartenance des musiciens à une nation. Cette lecture nationalisante des styles est aussi une lecture cloisonnante puisqu'elle induit leur herméticité, c'est-à-dire que leur réappropriation à l'international vaut nécessairement pour une pratique inauthentique. En effet, les musiciens qui se réapproprient un style étranger, parce qu'ils relèvent d'autres cultures/« esprits » nationales/nationaux, seraient privés des dispositions exigées par le style et ne pourraient les acquérir car elles toucheraient à l'inconscient de la création et de la pratique musicale.

Le procédé discursif qui consiste à expliquer le style musical par une référence à la nation se retrouve de façon permanente, même si l'analyse doit prendre en compte le contexte d'élocution. En effet, ce qui compose l'identité d'un style nationalisé peut fluctuer au fil du temps – une racialisation de styles étatsuniens n'est par exemple plus proposée après la

Seconde Guerre Mondiale. Les styles nationalisés peuvent également remplir différentes fonctions selon le contexte. Alors que le rock étatsunien des années 50 apparait surtout comme un exotisme musical qui, par un jeu de miroir, permet de mettre en avant les qualités d'une culture française[284], le rock « anglo-saxon » des années 70 – lorsque la diffusion de disques britanniques et étatsuniens augmente – constitue pour divers acteurs une menace contre laquelle il faut lutter, notamment par des mesures étatiques protectionnistes. Mais au-delà du contexte, une nationalisation des styles est toujours en jeu.

Aujourd'hui encore, quantité de discours recourent à une lecture nationalisante du rock pour expliquer les problèmes posés par une réappropriation française. Mais la permanence d'une lecture qui définit le rock comme une spécificité nécessairement étatsunienne (ou « anglo-saxonne ») n'a pas empêché la reconnaissance d'un « rock français », promu en tant que tel à la fin des années 60. Cette francisation du rock français permet alors d'enrichir la notion de « nationalisation » d'un autre sens. Il s'agit alors de désigner un processus par lequel un objet culturel identifié comme spécifiquement étranger est finalement intégré à la culture qui lui était de prime abord étranger. Il s'agit toujours d'une nationalisation, c'est-à-dire d'un discours qui attribue une identité nationale à une ou un ensemble de production(s) d'un espace national, mais la question d'une herméticité du rock est alors remise en cause[285]. J'ai rapidement esquissé au cours du chapitre l'antagonisme qui oppose ces deux types de nationalisation, notamment lorsqu'il a été question des professionnels de la politique dans les années 80. Alors que certains d'entre eux estiment que la défense d'une culture musicale française passe nécessairement et exclusivement par un soutien à la chanson française, le ministère Lang apporte (aussi) son soutien au rock français, ce qui témoigne alors d'une intégration dans la culture française du rock. Bien qu'ils soient différents, ces deux types de nationalisation sont interdépendants. D'abord parce que, comme je l'ai souligné en introduction du chapitre, la nationalisation du rock en tant que processus de francisation nécessite qu'au préalable le rock ait été nationalisé, c'est-à-dire identifié comme étranger à la France. Ensuite, parce que les principes qui président à une francisation du rock sont structurellement homologues à ceux qui présidaient et président toujours à l'inscription irréductible du rock dans une culture étatsunienne puis « anglo-saxonne ».

---

[284] Voir le premier chapitre.

[285] Les prises de positions antagonistes sur la question d'une « francité » du rock français peuvent s'expliquer par les positions que les acteurs en question occupent au sein de l'espace musical, comme nous le verrons au chapitre suivant. Mais il est essentiel d'ajouter qu'un même commentateur peut émettre deux discours contradictoires. Par exemple, s'il a été fait mention dans ce chapitre d'un article de Philippe Paringaux pour qui le groupe rock Triangle peine à pratiquer une « *musique d'instinct* » en raison d'un esprit « *cartésien* » typiquement français, nous verrons au dernier chapitre que le journaliste n'en participe pas moins à la légitimation d'un « rock français » promu en tant que tel, et qui comprend d'ailleurs le groupe Triangle.

Chap.8 : Les conditions de possibilité d'une légitimation post-soixante-huitarde du rock français

> Une foule abondante vint applaudir le groupe que je considère comme le meilleur actuellement dans notre pays, Martin Circus […] Ecoutez leur disque "Tout tremblant de fièvre"/Barbe bleue" ; s'il sort sur le marché anglais, il risque de faire assez mal […] Avec des gens comme eux, il est possible que bientôt nous n'ayons plus besoin d'importer autant de 33t… Ils suffiront à nos discothèques[1].

> Il y a deux ans, le rock français était encore inexistant, non pas tant faute de combattants que de champs d'action et de munitions. Les musiciens, les groupes se heurtaient à un mépris généralisé : du refus catégorique des compagnies discographiques – échaudées par des expériences qui avaient abouti à l'échec au début des années 70 – à l'absence de circuits susceptibles de les présenter au public, lequel d'ailleurs, leur préférant leurs homologues anglo-saxons, n'en éprouvait nulle envie. Bon gré mal gré, le rock français se jouait dans les caves ou les garages, avec un matériel de fortune et des idées en latence, sans que personne ne s'en soucie, exception faite des voisins […] Téléphone, qui a réussi l'exploit, sans précédent pour un groupe français, de dépasser le cap improbable du disque d'or (plus de cent mille unités vendues) avec son premier album. Téléphone qui, après avoir visité les scènes anglaises, effectue actuellement une gigantesque tournée des grandes salles françaises (plus de cinquante dates en deux mois) et dont le second album, Crache Ton venin, se vend au rythme de cinq mille exemplaires par jour[2].

La valorisation par des professionnels médiatiques de groupes français de rock apparus sur le marché du disque à l'extrême fin des années 60 témoigne d'une légitimation inédite au regard des évaluations antérieures du rock français. Amorcée après 1968, cette légitimation se poursuit tout au long des années 70 – quoique, comme nous le verrons, de façon épisodique plutôt que continue – et atteint son paroxysme à la fin de la décennie, lorsque le succès commercial de certains groupes (Téléphone, Trust[3]) s'ajoute à un succès d'estime préalablement acquis dans les médias. Ainsi, en tablant sur une légitimation post-soixante-huitarde, j'articulerai deux chronologies. D'un côté, il s'agira d'analyser une première phase

[1] Barsamian (Jacques), « O.R.T.F. POP », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.3-4.
[2] Wais (Alain), « Bijou à Mogador », *Le Monde*, 12 décembre 1978.
[3] Quelques groupes avant eux ont pourtant déjà fait des entrées remarquables dans le *hit-parade*, à l'instar de Martin Circus en 1971, mais aussi et surtout d'Ange, presque chaque année des *seventies*. D'ailleurs, les ventes de disques d'Ange dépassent celles de Téléphone ou Trust. En revanche, à la différence de groupes comme Téléphone qui font quasiment l'unanimité dans la presse rock, Ange cristallise les oppositions et certains critiques rock leur refusent même l'identité de rockers. Le chapitre offrira l'occasion d'y revenir.

de légitimation qui se situe à la charnière des années 60 et 70. De l'autre, j'envisagerai la légitimation du rock français comme un processus amorcé à partir de 1969, qui se poursuit jusqu'à la fin de ma période d'étude.

La légitimation du rock français peut se décliner en 3 points qui témoignent d'une évolution de son évaluation médiatique[4]. Tout d'abord, les groupes produits après 68 sont promus et reçus en tant que groupes de rock, ce qui va à l'encontre d'un quasi-consensus, partagé jusqu'alors par des professionnels de la musique, des médias et une partie du public, et selon lequel les productions françaises, même lorsqu'elles empruntent à une esthétique rock, relèveraient plus des variétés et/ou de la chanson française[5]. Ensuite, les professionnels médiatiques reconnaissent une originalité à des productions françaises qui n'apparaissent plus comme une « copie » des rocks britannique et étatsunien. Enfin, des professionnels médiatiques remettent en cause une hiérarchie des rocks nationaux qui prévalait jusqu'à alors – du moins, dans le cas où l'existence d'un rock français n'était pas niée – et au sein de laquelle les productions françaises occupaient une position inférieure face aux rocks britannique et étatsunien. Le chapitre propose donc d'étudier les conditions de possibilité de cette légitimation à 3 volets.

Dans la mesure où plusieurs facteurs ont été déterminants, je déploierai une approche déterministe qui va à l'encontre d'un mono-causalisme. Le « multi déterminisme[6] » offre justement l'occasion de concevoir une causalité limitée – un facteur déterminant peut être affaibli, voire neutralisé par un autre facteur –, conditionnée[7] –un facteur peut ne pas produire des effets s'il n'est pas combiné à un ou d'autres facteur(s) –, et variable – le contexte socio-historique constitue lui-même un facteur déterminant en participant d'un agencement conjoncturel entre différents facteurs. Cette approche offre également l'occasion d'aller à l'encontre d'une théorie unidimensionnelle du social en articulant 3 types de conditions de possibilité : contextuelles, dispositionnelles et intentionnelles.

---

[4] Je n'évoque ici qu'une légitimation médiatique puisque cette dernière occupera une place centrale dans le chapitre. Cela étant, l'évolution d'une évaluation médiatique suit bon an mal an la courbe de l'évaluation des professionnels de l'industrie du disque et du spectacle (musiciens compris), ce qui du reste a déjà été démontré pour les années 60. Ainsi, loin de me concentrer exclusivement sur une légitimation médiatique, je mettrai en avant la convergence des discours de divers acteurs qui aboutit à une légitimation plus globale du rock français.

[5] A ce sujet, voir les chapitres 5 et 6.

[6] A ce sujet, voir Fugier (Pascal), « Sociologies et déterminismes », *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, n°7, 2008, disponible à l'adresse : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01651439/document

[7] Voir Becker (Howard), *Les ficelles du métier*, Paris, Editions La Découverte, Syros, 2002, p.116 ; Ragin (Charles), *The Comparative Method : Moving beyond qualitative and quantitative strategies*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1987.

La production du « rock français[8] ». Éthiques politiques et ethos alternatifs

1968 constitue à plus d'un titre une année charnière, tout d'abord parce que les groupes concernés par une légitimation médiatique – il est surtout question d'une quinzaine de groupes – apparaissent sur le marché du disque à partir de l'année suivante. Des responsables de labels semblent donc disposés à signer des groupes de rock, produits en tant que tel. Ensuite, les articles consacrés au rock français dans *Rock & Folk* augmentent de façon significative après 1968[9] – *Best* n'apparait qu'en 1968. D'ailleurs, lorsque Philippe Paringaux présente le premier album du groupe Zoo sorti en 1969, il ne manque pas de souligner qu'il s'agit du premier disque français figurant dans la rubrique « Disques hors étoiles » qui propose une sélection du ou des meilleur(s) album(s) du mois[10]. Enfin, les critiques rock participent eux-mêmes d'un récit cosmogonique visant à faire table rase du passé. Par exemple, en 1970, Paul Alessandrini parle de « *l'An 2 du pop français*[11] ». Mai 68 semble donc avoir déterminé– du moins, si l'on s'en tient pour l'instant à une causalité chronologique – la production de groupes de rock et leur légitimation par une presse rock. Ainsi, avec le recours à l'adjectif « post-soixante-huitard », il ne s'agit pas seulement de dater la légitimation du rock français mais également d'envisager cette dernière comme un produit de mai 68.

Avant d'en arriver aux différents facteurs d'une légitimation du rock français, il convient dans cette première partie de poser une condition première, première au sens où sans elle, la question d'une légitimation ne peut être abordée : la production d'un rock français, produit et promu en tant que tel.

[8] Les guillemets permettent de renvoyer ici le « rock français » à une catégorie émique, pour ne pas laisser sous-entendre, a contrario des commentateurs, que le rock français n'existe pas avant 1968. Si je parle donc d'une origine du rock français, il s'agit de l'origine d'un « rock français » reconnu en tant que tel.

[9] Rappelons néanmoins que la part qu'occupe le rock français dans la presse rock reste sur l'ensemble de la période largement inférieure à celle qu'y occupe le rock britannique ou étatsunien, même si l'écart est moins significatif dans *Best* que dans *Rock & Folk*.

[10] Paringaux (Philippe), « Zoo », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.83-85.

[11] Alessandrini (Paul), « Pop français », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.51.

8.1.1 D'une politisation de l'espace musical à la pratique alternative : l'influence des « marxismes hétérodoxes[12] »

Les effets de mai 68 dans l'espace musical et plus dans l'espace de la presse rock ont déjà été présentés. Pour rappel, après avoir suivi des études à l'université qui a constitué une instance de socialisation politique, après avoir pris part aux événements de Mai (Philippe Paringaux par exemple) ou, éventuellement, intégré une organisation d'extrême-gauche (Philippe Constantin par exemple), des journalistes de *Rock & Folk* ont amorcé une politisation d'un discours sur le rock en même temps qu'une politisation du magazine. Parce que cette politisation se manifestait plus fréquemment dans des articles consacrés aux productions britanniques et étatsuniennes, j'ai évacué la question du rock français pour me concentrer sur ce qui relève d'une homologie structurale internationale. Mais la question se pose maintenant du rôle qu'a pu jouer ce contexte politique dans la production et la reconnaissance de groupes français de rock.

Au même moment où les journalistes de *Rock & Folk* amorcent une politisation du magazine, certains groupes apparus sur le marché du disque après 68 se politisent, à l'instar de Komintern. Les deux membres fondateurs du groupe, Serge Catalano et Francis Lemonnier, ont d'abord joué avec Patrick Vian – le fils de Boris Vian – dans Red Noise dont le premier concert s'est tenu en mai 68, dans une Sorbonne occupée[13]. En 1970, ils quittent Red Noise et fondent Komintern. Outre les chants révolutionnaires intégrés à certaines de leurs chansons – à l'instar d'un chant de la Commune de Paris qui peut faire allusion à mai 68[14] – la politisation du groupe se manifeste par des discours à tonalité politique tenus lors de concerts. Par exemple, après le Festival d'Aix-en-Provence du 2-3 août 1970, le maire socialiste Felix Ciccolini adresse une note aux Renseignements Généraux :

> La dernière formation, qui s'intitule Komintern a donné un récital à caractère politique. Principale citation : "La bourgeoisie a peur des rassemblements de jeunes, elle a raison d'avoir peur parce qu'il est né une nouvelle génération de révolutionnaires, qui va continuer le combat de Mai Juin 1968"[15].

---

[12] J'emprunte l'expression à Boris Gobille. Il sera question dans cette section de courants libertaires et anarchistes, plus largement du révisionnisme, mais aussi et surtout du situationnisme. Puisque les différentes variantes du marxisme ne constituent qu'un sujet secondaire de la problématique du chapitre, je ferai comme si le marxisme orthodoxe et les marxismes hétérodoxes constituaient deux espaces idéologiques homogènes. Mais il va de soi, comme le souligne Gobille, qu'il s'agit au contraire de deux espaces idéologiques pluriels et conflictuels. Gobille (Boris), « Les idées de Mai 68 », in Charle (Christophe), Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France. Tome 2, De 1914 à nos jours*, Éditions du Seuil, 2016, p.664-665.

[13] Grimaud (Dominique), *Un Certain Rock (?) Français, volume 1*, Musea, 1977, p.8-13.

[14] Voir la chanson Pongistes De Tous Les Pays, figurant sur leur unique album Le Bal Du Rat Mort sorti en 1971 sur le label Harvest (filiale d'EMI).

[15] Cité in Larue (Jean-René), « Rock progressif et violence politique : illustrations en Italie et en France avec les groupes Stormy Six et Komintern », *Criminocorpus*, juin 2019, disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org/criminocorpus/3965

Cette même année, Komintern et Mahjun – un autre groupe français – fondent le FLIP (Front de Libération et d'Intervention Pop[16]) dont le manifeste publié sous forme de tract inscrit la pop dans un projet socio-politique :

> […] Ce que les jeunes ne veulent plus : pour eux, la Pop, c'est autre chose qu'un marché, c'est une nouvelle façon de vivre qui passe nécessairement par la contestation radicale de la société bourgeoise, de ses lois, de l'aliénation qu'elle sécrète et qui, hydre à mille têtes, nous étouffe tous […][17]

L'année suivante, Komintern et d'autres groupes (Lard Free, Barricade, Herbe Rouge, Alpha du Centaure et Robert Wood's Tarot) fondent le Front de Libération de la Rock-Music dont le manifeste réitère l'inscription du rock dans une lutte des classes :

> Constater la correspondance du mouvement de la jeunesse annonciateur d'une subversion de l'ordre existant qui sera totale et de la Rock-Music semblerait être une banalité si l'on évitait d'observer les détours pris par la communicabilité. Incontestablement, la Rock-Music, soit par le biais de la violence (musicale, des mots ou des gestes), soit par la démesure et le grotesque, se pose en rupture avec la culture bourgeoise dominante […] Cela non pour donner un label de qualité ou de pureté révolutionnaire à tel ou tel groupe mais pour introduire par des actions pratiques (concerts, tracts, affiches, journal) le virus de la nouvelle vie en germe dans les champs d'épandage de la société industrielle. Bien évidemment, il est clair pour le Front de Libération de la Rock-Music que la libération du rock et de la musique d'une manière plus générale (comme de tout art) ne viendra que lors de la révolution[18].

La politisation de certains groupes ne se réduit donc pas à un intérêt pour et une attention accordée à la politique mais renvoie également à une forme d'engagement militant. De plus, ces groupes entretiennent des relations avec des organisations d'extrême-gauche. Komintern, mais aussi Red Noise, Mahjun ou encore Magma, fréquentent par exemple le FLJ (Front de Libération de La Jeunesse) composé de maoïstes, d'anarchistes, de féministes et d'homosexuels, regroupés autour du journal *Tout !* [19]. Quant au FLIP, il réunit aussi bien des musiciens que des militants politiques[20]. Enfin, il faut également tirer profit de l'idée d'une esthétique de l'éthique, déjà abordée dans la thèse. En effet, l'influence d'une éthique politique dans l'espace musical se retrouve dans la « *subversion sonore* » que Michael renvoie au mélange des genres (entre jazz et rock par exemple)[21], et qui peut se comprendre comme le

---

[16] On peut également trouver l'appellation « Front de Libération Internationale de la Pop ».
[17] Cité in Béaud (Paul) et Willener (Alfred), dir., *Musique et vie quotidienne: essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Tours, Mame, 1973, p.143-144.
[18] *Manifeste du Front de Libération de la Rock-Music*, 1971. Eric Deshayes en propose un fac-similé. Deshayes (Eric), « Les Fronts de libération de la pop et du rock », *Néosphères*, disponible à l'adresse : http://neospheres.free.fr/rock-francais/front-rock.htm
[19] A ce sujet, voir Le Goff (Jean-Pierre), *Mai 68 : l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, 2007.
[20] Guibert (Gérôme), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, St Amant Tallende, Irma éditions, Mélanie Séteun, 2006, p.215.
[21] Je pense en revanche que l'idée d'une « subversion sonore » peut renvoyer également à la puissance du volume sonore et des effets de distorsion du son. C'est en tout cas ce qu'indiquaient des exemples mentionnés

reflet musical d'une « *subversion politique*[22] ». Mieux, le concept d'ethos permet de rendre compte de cette esthétique de l'éthique en envisageant la pratique musicale comme le produit de l'intériorisation de valeurs politiques[23].

En revanche, si des musiciens fréquentent des militants relevant du marxisme-léninisme, leurs prises de position idéologiques se rapprochent plus des « marxismes hétérodoxes », et plus particulièrement du situationnisme, théorisé par Guy Debord dans *La Société du Spectacle* paru en 1967[24]. Debord y reprend la théorie marxiste du fétichisme de la marchandise en l'adaptant aux formes contemporaines du capitalisme, et plus particulièrement au consumérisme[25]. Le manifeste du Front de Libération de la Rock-Music témoigne alors d'une critique de la marchandisation du rock formulée en dans des termes propres au situationnisme :

> Dans le désir de l'écouter ou de la jouer, elle apparaît comme musique de communication : chacun pouvant se l'approprier et la faire sienne. Mais les pistes multiples menant à l'authenticité traversent toute la forêt-vierge des rapports-marchands […] Dans cette jungle épaisse la Rock-Music se débat pour en rester finalement prisonnière. Cela parce qu'elle permet la projection sur les individus, grâce au rapport spectaculaire évident, entretenu par les médias, d'images d'une aliénation nouvelle dont le stéréotype est la "pop-star" […] En définitive, la "pop-star" n'est rien d'autre qu'un type de personnalité ayant accès à la totalité de la consommation[26].

Chez Debord, le terme de « spectacle » n'est pas à prendre dans un sens nécessairement littéral. Il s'agit plutôt d'une image visant à souligner le caractère reproductif de la société de consommation et les entreprises de promotion d'une marchandisation de la vie sociale qui tendent à voiler la division en classes de la société et des rapports sociaux qui opposent ces classes. Retraduite par des acteurs de la musique, la critique d'une société spectaculaire prend une tournure plus littérale en s'attaquant aux « spectacles » de rock, en tant que mise en

---

précédemment où un lien est opéré entre les « amplis qui rugissent » et la condamnation de la société de consommation par les Stones, ou encore, entre la puissance des Who et les bombardiers du Vietnam. C'est également ce qu'indique la chronique d'un disque de Red Noise, publiée dans *Rock & Folk* en 1970 par Paul Alessandrini : « *Là, aucune concession : la démarche est nette et précise. C'est la violence à l'état pur, l'agression permanente. Ces longs cris, cette folie sonore, sont peut-être uniques dans la pop music. Ici, enfin, l'électronique et tous les phénomènes acoustiques sont assumés. La guitare n'est plus l'instrument harmonique, mais un objet de bois duquel peuvent partir, à l'aide de la chambre d'échos, de la distorsion, des effets spéciaux, de la pédale wah-wah, des chocs sonores.* » Alessandrini (Paul), « Pop aux Halles », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.13.

[22] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France : une approche par trois enquêtes autour du français, de l'anglais et de l'occitan*, Thèse de sociologie sous la direction de Jean-Marie Seca, Université de Lorraine, 2017, p.138.

[23] Nous verrons plus loin que le concept d'ethos est d'autant plus opérant qu'il permet de penser l'origine éthique d'une esthétique sans nécessairement supposer que les acteurs cherchent à mettre en pratique une éthique politique. En effet, si Spanu évoque une « subversion sonore » de groupes effectivement politisés, cette esthétique se retrouve également chez des groupes qui mettent à distance la politique.

[24] Debord (Guy), *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

[25] A ce sujet, voir Brun (Eric), *Les Situationnistes, une avant-garde totale (1950-1972)*, Paris, CNRS Editions, 2014.

[26] Deshayes (Eric), « Les Fronts de libération de la pop et du rock », art.cit.

pratique d'un système marchand de production. Il est par exemple significatif que le FLIP se prononce pour la gratuité des concerts[27]. D'ailleurs, selon le directeur départemental des services de Sécurité des Bouches-du-Rhône, Komintern est intervenu sur scène lors d'un concert en 1970 pour féliciter les « spectateurs » qui sont entrés sans payer[28].

L'idée que certains groupes ont pu être produits au nom de leur politisation reste difficilement démontrable. Pour prendre le seul exemple de Komintern, il est intéressant de souligner que le groupe a signé chez Pathé-Marconi par l'intermédiaire de Philippe Constantin qui a intégré un groupe trostko-guévariste, mais d'autres facteurs ont pu intervenir dans la collaboration. En revanche, il est évident que la politisation de certains groupes n'est pas étrangère à leur valorisation dans *Rock & Folk,* puisque les journalistes affichent leur sympathie – dans un premier temps du moins – pour les organisations d'extrême-gauche. Mieux, les prises de position idéologiques de *Rock & Folk* sont homologues à celle du FLIP ou du Front de Libération de la Rock-Music puisque les journalistes du magazine s'inspirent eux aussi du situationnisme, notamment en proposant une critique de la marchandisation du rock, et plus généralement de l'art. Un article de François-René Cristiani publié en décembre 1968 peut en témoigner. Il promeut alors un disque du groupe Evariste, édité par le CRAC (Comité Révolutionnaire d'Agitation Culturelle) : « *Ce disque a été réalisé avec le concours des mouvements et groupuscules ayant participé à la révolution culturelle de mai 1968. Il est mis en vente au prix de 3,00 F afin de démontrer à quel point les capitalistes se sucrent sur les disques commerciaux habituels*[29]. » La proximité idéologique qui rapproche les journalistes de *Rock & Folk* des groupes musicaux politisés est essentielle pour comprendre la légitimation des seconds par les premiers. En revanche, la politisation de groupes ne constitue pas la condition *sine qua non* d'une légitimation plus générale du rock français. D'abord, parce que d'autres groupes valorisés dans *Rock & Folk* ont préféré garder leur distance vis-à-vis d'enjeux politiques. C'est par exemple ce que montre une discussion entre plusieurs groupes, organisée par le magazine en 1971 :

> Komintern : Il y a une censure. Ça n'est pas le problème des journaux pop, c'est le problème de la répression bourgeoise. La bourgeoisie a vu dans la pop music le ferment d'une révolte de la jeunesse. Le pouvoir a donc lutté contre ces rassemblements de jeunes, ces lieux où pouvait se cristalliser la révolte.
>
> Triangle : Nous, ce qu'on met dans nos textes, ça n'est peut-être pas très révolutionnaire, mais on cherche à y mettre quelque chose de nouveau. Politiquement, ça ne se rattache à aucun parti défini mais ça va contre [Mireille] Mathieu ou Adamo.

---

[27] Voir le numéro 2 de *Musique en Jeu*, publié en mars 1971. Cité in Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*.
[28] Cité in Larue (Jean-René), « Rock progressif et violence politique… », art.cit.
[29] Cristiani (François-René), « Evariste », *Rock & Folk*, n°23, décembre 1968, p.61.

> Komintern : […] en mai 1968…
>
> Dynastie Crisis : S'cuse moi, mais, en mai 68, j'étais concerné mais j'estime qu'en tant que musicien, j'peux pas aller m'bastonner parce que je vais me prendre une tête. Qu'est-ce que je dis ? Faut que je bouffe. J'ai essayé de me barrer en Suisse[30].

Il faut alors rappeler que si mai 68 a provoqué une politisation des espaces de production culturelle, le contexte a également porté à l'état explicite une polarisation des champs de production, en révélant des oppositions structurelles. D'ailleurs, *Best* qui apparait en 1968 s'engage dans une ligne éditoriale qui s'inscrit (en partie) contre la politisation de *Rock & Folk*. Or, *Best* promeut plusieurs groupes valorisés par son concurrent.

Les prises de position politique de certains groupes n'expliquent donc qu'en marge une légitimation plus générale du rock français. De plus, l'accointance entre des acteurs de la musique et des militants politiques doit être relativisée si l'on quitte la focale synchronique. En effet, dès le début des années 70, une désolidarisation d'acteurs de la musique vis-à-vis des militants politiques devient manifeste[31]. C'est par exemple ce qu'indiquent des articles de *Rock & Folk* qui évoquent des tensions survenues dans des festivals à l'été 1970. Suite à des affrontements qui ont opposé précédemment le service de sécurité et certains festivaliers – ces derniers cherchant à entrer gratuitement –, les pouvoirs publics ont interdits les festivals qui devaient se tenir à Aix-en-Provence et à Valbonne (Alpes-Maritimes). Si le festival de Biot (Alpes-Maritimes), autorisé, s'est tenu le 5 août 1970, il a été interrompu en raison de débordements. Dans *Rock & Folk*, François-René Cristiani se prononce alors contre la « *centaine de soi-disant maoïstes* » qui aurait détruit du matériel, crevé les pneus du car RTL et « *autres jeux d'adolescents*[32] ». Un peu plus loin, il évite encore d'être catégorique quant à la filiation avec les maoïstes mais appelle ces derniers à prendre une position plus explicite vis-à-vis des festivals de pop :

> Bravo à ces agités dits "gauchistes" pour avoir donné des arguments au système répressif[33] […] Mais on aimerait quand même savoir : les organisations françaises maoïstes sont-elles oui ou non à l'origine de ces manifestations ? Pensent-elles que c'est un bon moyen de porter atteinte au système que de s'attaquer aux festivals pop, manifestations par principe (et en principe) non-violentes ?

[30] Kœchlin (Philippe), « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.62-63.

[31] Une étude consacrée à ce sujet pourrait tirer un bénéfice d'une lecture croisée. En effet, au même moment où des acteurs de la musique se désolidarisent du militantisme politique, la réception du rock par des organisations d'extrême-gauche (la LCR par exemple) devient de plus en plus mitigée. A ce sujet, voir le chapitre 6.

[32] Collectif, « L'été pop », *Rock & Folk*, n°44, septembre 1970, p.55-56.

[33] L'interdiction de festivals s'inscrit plus largement dans un contexte où le ministre de l'intérieur, Raymond Marcellin, après avoir dissous les organisations d'extrême-gauche (et d'extrême droite) en octobre 1968, a inspiré la loi dite « anti-casseur », votée le 8 juin 1970.

Cet exemple illustre les limites d'une politisation de l'espace musical dans la mesure où ce dernier reste caractérisé par une attention accordée en priorité à des enjeux d'ordre musicaux, et non politiques. Comme le note Anna Boschetti au sujet de l'échec de la relation entre le surréalisme et le Parti communiste, « *l'alliance entre avant-garde artistique et avant-garde politique est problématique, du fait que ce sont des positions relevant de deux univers distincts, caractérisés par des logiques différentes qui sont le fruit du processus historique de différenciation des champs*[34] ». Après avoir contribuée dans un premier temps à une autonomisation d'un champ du rock vis-à-vis de l'espace des variétés, la question politique devient un principe par lequel arrive l'hétéronomie, ce qui permet de comprendre qu'une dépolitisation d'un discours sur le rock est amorcée dans *Rock & Folk* aux alentours de 1973[35]. Quoique que l'exemple soit plus tardif, c'est également ce que montre une interview accordée par Catherine Ribeiro au Journal de 20H en 1980. Apparue sur le marché du disque en 1969 avec le groupe Alpes, appréciée des militants de gauche, Ribeiro cherche à se départir de l'image de chanteuse engagée qui lui a été attribuée au cours de sa carrière :

> J'en ai assez, vraiment assez, qu'on me fasse porter l'étiquette "rouge" et seulement cette étiquette-là. Je suis bien autre chose que cela, bien plus que cela, du moins je le crois, je l'espère […] j'irai vers un public plus large si l'on m'en donne la possibilité, c'est-à-dire si les chaînes de radio et la télévision se décident enfin à me considérer comme une femme normale, une chanteuse à part entière, et voilà, c'est simple […] ma révolte était immédiate et j'écrivais de façon très spontanée et j'avais perdu le goût de la poésie en fait, voilà. Et… quelque part je me sentais très frustrée d'ailleurs d'écrire comme ça, c'était pas du slogan mais quasiment[36].

Il est significatif que Ribeiro distingue « *l'étiquette "rouge"* » de l'identité de « *chanteuse à part entière* », comme si la première constituait alors un obstacle à la seconde.

Si la politisation – au sens militant du terme – de l'espace musical a été au final très partielle et de courte durée, les « marxismes hétérodoxes » ont marqué durablement la production musicale. Pour le comprendre, il faut d'abord souligner que certains courants idéologiques ont pu se diffuser avec facilité au sein du secteur culturel dans la mesure où ils ne restreignaient pas leurs analyses à l'infrastructure économique et ne se focalisaient pas exclusivement, contrairement à un « marxisme orthodoxe », sur le prolétariat comme sujet révolutionnaire. Pour reprendre l'exemple du situationnisme, Guy Debord a « *cherché à surmonter les malentendus structuraux qu'impliquaient ces formes d'engagement, en présentant l'Internationale situationniste (1957-1971) comme une avant-garde "totale",*

[34] Boschetti (Anna), « Le moment des avant-gardes », in Charle (Christophe), Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France*, *op.cit*, p.62-63.
[35] A ce sujet, voir le chapitre 6.
[36] « Portrait Catherine Ribeiro », Journal de 20H, Antenne 2, 27 octobre 1980, disponible sur le site de l'INA, à l'adresse : https://www.ina.fr/video/CAB8002004801

positionnée à la fois dans le champ esthétique, théorique et politique[37] ». Debord enjoint alors les artistes à s'attaquer au consumérisme, dans la continuité d'avant-gardes artistiques (par exemple le surréalisme ou le lettrisme) qui ont eu pour projet d'établir un lien entre transformations socio-politiques et transformations artistiques[38]. En accordant à la culture (les arts) et au culturel (structures mentales, modes de vie, rapports sociaux de la vie quotidienne, etc.)[39] une place importante dans un projet socio-politique, certains courants idéologiques ont alors encouragé la réappropriation par des professionnels de la culture d'une éthique politique adaptée et donc adaptable à leur secteur d'activité. De plus, au-delà de la question de la place de la culture dans un projet politique révolutionnaire, les courants idéologiques relevant des « marxismes hétérodoxes » ont promu dans l'espace public des modèles d'organisation socio-économique comme l'autogestion ou le Communisme de Conseil[40] qui ont pu là encore servir aux acteurs de la culture. En effet, la proposition proprement politique d'une société alternative dont les rapports sociaux seraient plus horizontaux que hiérarchisés a amené des acteurs du secteur culturel à élaborer l'ébauche d'une production culturelle alternative. Par exemple, se développe une presse dite « libre » ou « *underground* » (*Parapluie*, *Tout !*, *Zinc*). Elle se caractérise alors par la volonté de proposer une information dont la diffusion n'aurait pas vocation à être massive et dont le mode d'organisation relève plus ou moins de l'autogestion. C'est par exemple le cas d'*Actuel* dont l'ensemble des journalistes sont rétribués à une même hauteur[41].

Pourtant, a contrario d'une « avant-garde totale » rêvée par Debord, la réappropriation d'une éthique politique par des acteurs du secteur culturel a au final consisté en un repli sur la culture et le culturel. La nouvelle ligne éditoriale que Jean-François Bizot insuffle à *Actuel* à partir d'octobre 1970 est à ce sujet significative :

> Actuel rassemble un certain nombre de gens qui se sont mis plutôt à l'écart du gauchisme depuis 1969, et qui étaient plutôt à l'intérieur du gauchisme avant, et ce, à des titres divers, et surtout à titre militant ; il y eut récemment et partout une retombée du militantisme et du gauchisme. Des gens continuent certes à faire à peu près la même analyse de la société, dans le même rejet, mais contestent les méthodes, disons dogmatiques, sectaires, autoritaires, trop organisées du gauchisme et de ses chapelles ;

[37] Boschetti (Anna), « Le moment des avant-gardes », *op.cit*.
[38] Sherman (Daniel), « Idées des arts et arts à idées », in Charle (Christophe), Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France*, *op.cit*, p.298-299.
[39] Ils se rapprochent en cela des penseurs étatsuniens de la nouvelle gauche dont nous avons qu'ils incluent le rock à un projet révolutionnaire.
[40] Voir Georgi (Frank), « La France et la circulation internationale de l'utopie auto-gestionnaire », in Dreyfus-Armand (Geneviève), dir., *Les Années 68. Un monde en mouvement*, Paris, Syllepse, 2008, p.82-102.
[41] Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.218. C'est également le cas de *Libération*, ou, pour citer un exemple étranger, du magazine britannique *Time Out* fondé en 1968. Lebrun (Barbara), « Majors et labels indépendants. France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006/4, p.37.

> nous avons donc voulu faire un canard qui se situe un peu en marge du gauchisme. Et il est bien évident que dès qu'on fait cela on entre dans le label contre-culture[42].

La façon dont Bizot agence les termes qu'il emploie est intéressante : la mise à distance du « *gauchisme* » d'acteurs qui en sont pourtant issus justifie « *le label contre-culture* ». Ainsi, tout se passe comme si le principe politique et la culture, étroitement mêlés dans un premier lendemain soixante-huitard, devenaient, si ce n'est antagonistes, distincts[43]. Certes, en prenant en compte la culture et le culturel, des courants idéologiques ont pu marquer plus intensément le secteur culturel qu'un « marxisme orthodoxe », mais cette influence a eu pour conséquence non prévue un débranchement des enjeux culturels d'un projet politique à proprement parlé. Là encore, les prises de position dans *Rock & Folk* permettent d'illustrer cette évolution. En 1970, dans un article qui cherche à définir le sens de la « *nouvelle culture ou culture parallèle* », Paul Alessandrini met dans le même sac la musique « *qui n'est qu'au service de l'idéologique dominante* » et *« celle qui n'est que porte-parole de slogans politiques*[44] ». Il encourage alors à une musique « *qui essaie de piéger le système culturel par une subversivité diffuse et de nouvelles structures* ». Ainsi, ce qui au lendemain de mai 68 a été conçu par des acteurs du secteur culturel comme un projet révolutionnaire global comportant un volet culturel devient un projet révolutionnaire exclusivement culturel. Mon entretien avec Marc Zermati indique également que le principe de révolution culturelle semble être devenu incompatible avec un projet révolutionnaire politique :

> R : […] parce que le rock, c'est une déflagration pour la société dans le monde entier. Le seul mouvement qui tient aujourd'hui etc., c'est toujours quelque part le rock. Peut-être moins pour votre génération, mais le rock a été, tu vois, le catalyseur de toutes les énergies et de toutes les révoltes. Et puis c'est tout. Et ce qu'il y a de marrant, c'est ce que

---

[42] Guibert mentionne également le journal Pop qui va « *plus loin dans le rejet de la politique* ». Cité in Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.217.

[43] J'aurais pu reprendre la terminologie de Jean-Pierre Le Goff qui distingue un « *gauchisme politique* » d'un « *gauchisme culturel* », et ainsi, souligner une ligne de fracture qui s'articule justement entre politique et culture. Gérôme Guibert s'en est d'ailleurs déjà servi pour rendre compte, à l'instar de mon analyse, d'une mise à distance par des professionnels de la musique du militantisme politique, tout en prenant en compte les effets de mai 68 dans l'espace musical. Mais pour plusieurs raisons, je préfère néanmoins ne pas recourir à cette terminologie. Tout d'abord, outre que la notion de « gauchisme » peut recouvrir un sens péjoratif, Le Goff s'est lui-même servi du « gauchisme culturel » comme catégorie dépréciative dans un article publié dans *Le Débat* en 2013. Ensuite, la dichotomie « gauchisme culturel »/« gauchisme politique » tend justement à établir une séparation entre culture et politique. Certes, le « gauchisme politique » repose sur un sens militant et partisan du terme « politique » qui permet dans ce cas de le différencier d'un « gauchisme culturel » qui lui, ne renvoie pas à une organisation politique structurée. Mais il reste qu'en opposant les termes « culture » et « politique », les deux notions tendent à voiler le caractère éminemment politique du « gauchisme culturel » – et éventuellement l'inverse. Le Goff (Jean-Pierre), *Mai 68 : l'héritage impossible*, *op.cit* ; Le Goff (Jean-Pierre), « Du gauchisme culturel et de ses avatars », *Le Débat*, n°176, 2013/4, p.39-55 ; Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, « Gauchisme, hippies et mouvements underground », p.214-218 ; Le Goff (Jean-Pierre), « Du gauchisme culturel et de ses avatars », *Le Débat*, n°176, 2013/4, p.39-55. Voir aussi Sommier (Isabelle), « Les gauchismes », in Damamme (Dominique), Gobille (Boris) et Matonti (Frédérique), dir., *Mai-juin 68*, Ivry-sur-Seine, Les Editions de l'Atelier, Les Editions ouvrières, 2008.

[44] Alessandrini (Paul), « Les pop », *Rock & Folk*, n°46, novembre 1970, p.62-63.

> je dis toujours, c'est que le rock, ni la gauche ni la droite n'a pu le récupérer. Ils ont toujours voulu, surtout la gauche. Alors ils étaient là, à sucer des bites pour qu'on soit de leur côté.
>
> Q : Les communistes ou les trotskistes ?
>
> R : Absolument. Mais même ce couillon de Cohn-Bendit que je connaissais bien, j'ai eu des engueulades avec lui parce que nous, on a fait la révolution en prenant du LSD. Eux, ils ont fait la révolution en parlant de Mao. Alors je disais : "Mao, vous êtes des réacs, bande de cons." Alors on a eu des discussions : "Oui mais vous, vous êtes des Hells Angels ; vous, vous prenez de l'acide, vous écoutez Hendrix. Vous vous rendez pas compte." Je dis : "Bande d'abrutis ! Qui aura raison au bout du compte ? C'est nous."[45]

En dépit d'une désolidarisation progressive d'acteurs de la culture vis-à-vis d'un projet politique révolutionnaire, l'influence du champ politique dans le champ culturel a été déterminante dans la mesure où elle a participé d'une restructuration des espaces de production et de diffusion. Quoiqu'hétérogènes dans leur réalisation, les expériences alternatives dans le secteur culturel partagent un certain nombre de principes issus du champ politique : encouragement de l'initiative individuelle, intérêt pour une dimension artisanale de la production et de la diffusion, dévalorisation du professionnalisme – entendu comme une compromission avec le « système »[46] –, remplacement du principe de consommation culturelle par celle de participation culturelle… La logique d'ensemble qui ressort de ces principes peut être appréhendée par le précepte du DIY (*Do It Yourself*) que Fabien Hein définit ainsi :

> Au sens pragmatique du terme, le DIY peut s'entendre comme une disposition humaine tendue vers la résolution de problèmes pratiques (il est en cela un équivalent du système D). Autrement dit, il est une forme d'intelligence pratique dont la mise en œuvre s'effectue sans perte d'énergie ni de temps et sans l'aval d'aucune instance […] Les acteurs y sont tenus d'apprendre à identifier des ressources, à saisir des opportunités et à élaborer des stratégies[47].

Si le DIY a été popularisé par les mouvements punks qui sont apparus au cours des années 70, Hein rappelle que la logique qu'il sous-tend « *n'est pas née du punk rock* », qu' « *elle est plutôt le fruit mêlé de radicalités artistiques, politiques et culturelles dont les punk sont les héritiers* » et qu'on peut retrouver par exemple dans le mouvement dadaïste du début du 20e siècle ou dans le skiffle apparus dans les années 20-30 où les musiciens fabriquaient leur propre instrument avec des objets du quotidien[48]. Dans le contexte post-

[45] Entretien avec Marc Zermati, 24 mars 2016.
[46] A ce sujet, voir le compte-rendu de la comédie musicale Hair (en France) de François-René Cristiani, publié dans *Rock & Folk* en 1969. Il se félicite alors de « *tout ce que les auteurs ont emprunté aux petits groupes d'acteurs inconnus pour qui le théâtre se résume désormais à l'approfondissement des techniques corporelles et vocales […] au mépris du perfectionnement et du professionnalisme (que l'on refuse comme un risque supplémentaire de compromission) […]* » Cristiani (François-René), « 69-70 : Demandez le programme », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.3.
[47] Hein (Fabien), *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne, Éditions le passager clandestin, 2012, p.47 et p.53.
[48] *Ibid*, p.38 et p.48-49.

soixante-huitard, le succès d'une éthique de la « débrouille » tient alors à ce le précepte du DIY peut s'inscrire dans une stratégie de détournement d'un modèle culturo-économique dominant – comme nous l'avons vu plus haut, Paul Alessandrini propose de « *piéger le système culturel par une subversivité diffuse et de nouvelles structures* ». Le précepte du DIY apparait alors comme la mise en pratique d'une éthique politique. D'ailleurs, comme le souligne Barbara Lebrun, des styles de rock émergents (rock progressif, punk) « *cristallisèrent les aspirations gauchistes de certains producteurs*[49] ». Mais l'exemple de Zermati, et plus largement, la mise à distance progressive du principe politique dans *Rock & Folk* montrent, à mon sens, autre chose. L'importation d'une éthique politique dans le champ culturel a contribué à produire un ethos alternatif, plus ou moins indépendant de l'éthique politique qui en est à l'origine. Pour le dire autrement, des acteurs du secteur culturel ont intériorisé des valeurs émises par le champ politique, mais certaines stratégies d'action qui en découlent deviennent à un moment (relativement) autonome vis-à-vis du principe politique.

8.1.2 D'une lueur souterraine[50] à un éclairage national. Contribution complémentaire des réseaux alternatifs et des majors

Dès la fin des années 60, des initiatives sont menées pour mettre en place des structures de production et/ou de diffusion discographiques ou d'organisation de spectacles, dans le but de proposer une alternative au circuit traditionnel du *show-business*, c'est-à-dire en marge des grandes sociétés de l'industrie du disque et du spectacle. Or, ces initiatives sont pour une bonne part à l'origine de la production de groupes français de rock. Quelques exemples doivent d'abord être présentés ; j'en proposerai une analyse plus loin.

Fondé en 1967 à Paris, par Jean Georgakarakos, disquaire, par Jean-Luc Young, employé jusqu'alors chez Barclay, et par l'équipe d'*Actuel*, le label indépendant BYG recourt pour la distribution des disques à un réseau de magasins de disques situés dans des villes universitaires[51]. BYG cesse d'exister en 1972, mais en 1979, Georgakarakos et Bizot, associés cette fois à Gilbert Castro – ce dernier dirigeait jusqu'alors le label et la société de distribution Mélodie qu'il avait fondé avec un capital de 20.000 francs[52], soit 13.000 euros en prenant en compte l'érosion monétaire – remontent un label indépendant, Celluloïd, et assurent eux-mêmes la distribution des disques.

---

[49] Lebrun (Barbara), « Majors et labels indépendants », art.cit, p.38.
[50] Je joue ici avec l'anglicisme « *underground* » qui sert généralement à qualifier les structures de production et de diffusion en marge des industries culturelles. Si le qualificatif est employé par des acteurs du secteur culturel et dans des travaux portant sur la production de la culture, nous verrons que l'image de « souterrain » biaise quelque peu la réalité des pratiques que le terme prétend décrire.
[51] Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.218.
[52] Bourguinat (Elisabeth), « La réussite exemplaire d'une petite SARL, "Mélodie", dans l'industrie du disque », *DPH*, 1998, disponible à l'adresse : http://base.d-p-h.info/fr/fiches/premierdph/fiche-premierdph-4616.html

En 1974, deux ans après avoir fondés le label indépendant Skydog à Paris, Marc Zermati – qui tient également l'Open Market, un magasin de disques situé aux Halles – et Pierre Thiollay s'associent à Larry Debay – un Français résidant à Londres qui s'occupe lui-même d'un label indépendant – pour fonder la société Bizarre Distribution[53]. L'année suivante, Zermati et Thiollay diversifient leurs activités en créant Skydog Management, consacré à l'organisation de spectacles. Au cours de l'entretien qu'il m'a accordé, Zermati revient à ma demande sur la façon dont il a constitué son réseau de diffusion et d'organisation de spectacle :

> On l'a constitué par nous-même, c'est ce que je t'ai dit. On a compté sur des fans. Les mecs venaient nous voir de tel bled, ils venaient avec des listes de disques pour tous les copains du bled, voilà. Et petit à petit, on les a persuadé de monter des boutiques ou de devenir promoteur pour nous tu vois. Comme ils aimaient les groupes qu'on aimait, y avait pas de problème. Et donc on a monté ces réseaux de façon tout à fait *underground* et parallèle tu vois, qui n'avait rien à voir avec le *business* traditionnel. Donc nous, on était là-dedans, on était dans la vraie révolution, pas la révolution bolchévique dont on a plus rien à foutre[54].

Parallèlement à Skydog, Zermati fonde en 1980 un autre label indépendant, Underdog, avec Dominique Lamblin, directeur du service international de la major WEA. La façon dont les deux producteurs reviennent sur cette collaboration au cours des entretiens que j'ai mené avec eux révèle des valeurs, des habitus et des stratégies professionnelles antagonistes qui, au terme de six années, ont eu raison d'elle :

> Marc Zermati : […] ça a marché mais on s'est engueulé parce que lui, c'était l'*establishment* pur ; et moi, j'étais l'*underground*. Donc au niveau…comment dire ? Artistique des choses, il me faisait confiance parce qu'en général, tous les trucs que j'amenais, il aimait hein, il comprenait le truc très bien. Mais les rapports avec les groupes, ils étaient mauvais, il était trop *corporate*, tu vois ? Trop chef de maison de disques. Et moi, j'ai le coté *underground* ; donc moi, avec les groupes, j'ai des rapports… tout de suite, on est copain, on parle de musique, des trucs… Lamblin a été capable de le faire mais lui a toujours voulu garder comme ça son feuilleton ; donc c'est idiot. Alors on a fini par se séparer […][55]
>
> Dominique Lamblin : Marc était là mais c'est…comment dirais-je ? Il était là pour nous amener une image un peu branchée et peut-être amener des artistes un peu plus difficiles à obtenir vu l'image que Koski [Albert Koski, le directeur de KCP, la plus importante société de production de spectacles en France dans les années 70] et moi on avait. Mais le problème, c'est surtout [que ce sont] les artistes qu'Albert et moi on a signés qui ont cartonné. Dans le premier mois d'existence de la boîte, on a signé Sparks avec lequel j'ai eu un énorme tube, on a signé Whitesnake [groupe britannique] qui était les anciens de Deep Purple. On a signé un disque d'Higelin. Et pendant ce temps-là, Marc nous donnait des trucs comme les Rockin' Rebels. C'était beaucoup plus confidentiel. Et j'avais beau lui dire : "Bon, tu sais, toi tu signes des artistes qui vont marcher dans un moment, etc.,

[53] Saltet (Thierry), *Le massacre des bébés skaï. Punk rock festival Mont de Marsan 1976 & 1977*, Montpellier, Julie Éditions, 2013, p.9-10, 22-25 ; Entretien avec Marc Zermati, 24 mars 2016.
[54] Entretien avec Marc Zermati, 24 mars 2016.
[55] *Ibid*.

> enfin plus tard." Mais bon, ça l'a pas fait, il m'a entrainé dans la production d'un disque avec les Flamin'Groovies [groupe étatsunien], ça a été absolument une catastrophe financière et…enfin bon, on est copain sur Facebook, quand on se voit, on est content de se voir, mais disons qu'au niveau collaboration professionnelle, ça a pas été très positif […] Underdog en 80, on a 3 mois, mais on a 3 mois absolument flamboyants puisque c'est pas compliqué, les 3 premiers mois d'existence de la société, on faisait 1 million de francs de chiffre d'affaires par mois, ce qui, ramené en 80, c'est plutôt l'équivalent d'un million d'euros[56].

Alors que pour le premier, la pratique professionnelle est niée en tant que tel, le second met l'accent sur la réussite commerciale.

Le label Disjuncta est créé à Paris en 1972 par le musicien Richard Pinhas qui voulait initialement auto-produire les disques de son groupe Heldon. Dans une interview accordée à *Best* en 1976, au sein d'un article portant sur les structures musicales alternatives, Pinhas détaille le fonctionnement de Disjuncta qui assure également la distribution de ses disques :

> Au départ, Disjuncta était à la fois une expérimentation au niveau de la production musicale et une expérience au niveau des possibilités de distribution en France, correspondant à une certaine idée politique évidemment[57]. Nous avons voulu démontrer qu'il était possible d'éviter les circuits traditionnels, de produire soi-même les disques, de pratiquer des prix raisonnables et d'être rentable malgré cela. Nous avons donc fait le premier Heldon sur ces bases, et cela s'est très bien passé. Nous nous sommes rendu compte qu'il nous fallait vendre 700 disques pour rentrer dans nos frais de studio, de pressage, de pochette. Avec l'aide de deux ou trois magasins spécialisés nous avons pu atteindre ce niveau suffisant de distribution, et nous avons donc continué […] nous étions arrivés avant le "Heldon third" à 10.000 albums vendus, et ce par un réseau de magasins un peu partout en France et en faisant une sorte de porte à porte des disquaires[58].

Au final, l'ambition de départ s'avère difficilement tenable dans la mesure où, ne disposant plus de suffisamment de temps pour pratiquer de la musique, Pinhas emploi un gérant. Disjuncta devient alors Urus. Si Urus continue de s'appuyer sur un réseau des disquaires, le label conclut également un marché avec les grandes surfaces, que Pinhas justifie par la nécessité de toucher un public plus large.

D'autres labels indépendants qui apparaissent dans les années 70 cherchent à proposer une alternative au circuit traditionnel de production mais sont paradoxalement distribués par les majors du disque. C'est par exemple le cas d'Utopia. Fondé en 1975 à Paris, par Giorgio

[56] Entretien avec Dominique Lamblin, 16 mars 2016.
[57] Donc, contrairement à Zermati qui met à distance le principe politique, Pinhas envisage ses actions comme la mise en pratique d'une éthique politique.
[58] Picart (Hervé), « Le rock d'ici », *Best*, n°92, mars 1976, p.68.

Gomelsky[59], le label est distribué par RCA. Pourtant, dans le manifeste de fondation, Utopia est inscrit explicitement contre le *show-business*[60] :

> Il faut intégrer le changement perpétuel à nos mécanismes de perception et de conception ; pressentir les mouvements plutôt que de les suivre, orienter le goût plutôt que de l'exploiter… combattre à la fois l'anonymat de la grande industrie (ce que le show business tend à devenir) et le vedettariat artificiel que sécrètent les médias… Répondre aux aspirations et centraliser les actions de tous ceux qui croient en l'avenir des musiques minoritaires laissées pour compte des grandes maisons de production… Répondre à l'actuel réveil, en France, de tout un mouvement nouveau de création originale[61].

Fondateur du label indépendant Caepe Records – fondé en 1969, le label est renommé Arcane en 1974 puis Crypto en 1976 –, Jean-Claude Pognant assume explicitement le contrat qu'il a passé avec la major WEA pour distribuer ses disques :

> Je situe Arcane entre le show-biz et l'underground […] Seule une grande maison est capable à l'heure actuelle de distribuer correctement un disque. Je ne crois pas au circuit parallèle genre Pôle[62], ils font du porte à porte et vendent tellement peu. Il faut composer avec le show-biz en place si l'on veut s'en sortir[63]. »

En dépit de cette position médiane qu'assume Pognant, Arcane se situe néanmoins en marge de l'industrie du disque et du spectacle (dominante), et ce, pour trois raisons. D'abord, pour la taille de la structure : 4 employés (dont Pognant) s'occupent de 6 groupes. Chaque disque se vend entre 400 et 3.000 exemplaires. Ensuite, pour sa localité. Alors que l'essentiel de la production musicale est concentrée à Paris, Arcane se situe à Belfort (Franche-Comté). Sa marginalité est donc aussi d'ordre géographique. Enfin, également promoteur, Pognant organise des concerts et des festivals sans le concourt des majors ou de KCP, société indépendante française qui détient un quasi-monopole de l'organisation de spectacles en

---

[59] Britannique immigré, Gomelsky avait offert sa salle londonienne aux Rolling Stones qui n'étaient pas encore sous contrat puis a *managé* les Yardbirds.

[60] On pourrait toujours arguer que ce type d'opposition au *show-business* découle du profit symbolique que les locuteurs peuvent en tirer. Mais, à moins de remettre en cause leur sincérité en émettant l'hypothèse d'un calcul cynique – ce qu'aucune donnée empirique ne peut valider –, l'idée d'une stratégie inconsciente ne justifie pas que les valeurs défendues par les locuteurs ne soient pas prises au sérieux, au nom de la vérité sociologique. Au contraire, ce type de discours est intéressant pour illustrer les tensions qui traversent certains réseaux alternatifs, notamment parce que les acteurs en question sont tiraillés entre leurs prises de positions éthiques et la mise en pratique des valeurs qu'ils défendent. Dans l'exemple précédent, il est par exemple significatif que Richard Pinhas finisse par invoquer la nécessité de toucher un public plus large alors que le circuit dominant de l'industrie musicale contre lequel il inscrit son label permet justement une diffusion à grande échelle. Enfin, on peut toujours considérer que l'opposition au *show-business* pêche pour sa facilité, mais, comme le souligne Jean-Claude Pognant dans un exemple cité ci-dessous, « *il faut composer avec le show-biz en place si l'on veut s'en sortir* ». De fait, d'autres expériences alternatives où les pratiques apparaissent plus en raccord avec les valeurs défendues montrent, de par leur durée d'existence, qu'une mise en application radicale de cette opposition n'a effectivement rien de facile.

[61] Picart (Hervé), « Le rock d'ici », *Best*, art.cit, p.67.

[62] Pognant fait référence à une association à but non lucratif (loi 1901) créée par Paul Putti à Paris, consacrée à la production et à la diffusion musicale. Pôle peut donc être ajouté à la liste des exemples que j'ai mentionnée ci-dessus.

[63] *Ibid*, p.66-67.

France, du moins concernant les artistes (français ou étrangers) qui occupent une belle part du marché musical.

Ces exemples sont intéressants à plus d'un titre. D'abord, on peut insister sur les acteurs qui exerçaient un autre métier avant de s'investir dans la production, à l'instar de Jean Georgakarakos et Marc Zermati, deux disquaires[64], ou encore de Jean-François Bizot, journaliste. Cet investissement dans la production musicale ne peut se comprendre, là encore, sans recourir au précepte du DIY qui encourage l'initiative individuelle en matière de création artistique, et ce, quelques soient les moyens économiques ou techniques, quelques soient les savoir-faire dont disposent les acteurs. Comme le souligne Fabien Hein, la logique du DIY « *cristallise une vulgate participant puissamment de la démocratisation des pratiques culturelles, c'est-à-dire qu'elle démystifie le processus de production culturelle en soulignant que, désormais, chacun est en capacité de passer à l'acte*[65] ». Ensuite, les exemples mentionnés permettent de clarifier un certain nombre d'adjectifs que les acteurs de la musique ont tendance à utiliser indistinctement (« contre-culturel », « indépendant », « alternatif », « parallèle », « underground ») – mais cette profusion de termes peut se retrouver aussi dans des travaux de recherche[66] – alors qu'ils ne recouvrent pas un même sens ou manquent de pertinence pour qualifier les circuits ou les réseaux qui se constituent en marge du *show-business*.

Des labels sont dits « indépendants » lorsqu'ils n'appartiennent pas à une multinationale de l'industrie du disque. Mais le fait qu'un label soit indépendant ne signifie pas nécessairement qu'il s'inscrive en marge du circuit économique dominant de production et de diffusion. Par exemple, les Disques Barclay ou les Disques Carrère, quoiqu'indépendants, font parties intégrantes du *show-business*[67]. Ainsi, pour désigner les labels intégrés au circuit dominant de l'industrie du disque et du spectacle, qu'ils soient indépendants ou non, je

---

[64] Au-delà des disquaires qui deviennent producteurs, on aura compris que les magasins de disques jouent un rôle crucial dans la constitution de réseaux alternatifs puisqu'ils constituent des relais de diffusion essentiels pour les producteurs qui cherchent à s'affranchir du circuit traditionnel de l'industrie du disque. De plus, pour Gérôme Guibert, « *les disquaires indépendants sont souvent, ainsi, des pièces maitresses, des éléments déclencheurs des scènes* » locales dont je reparlerai plus loin. Guibert (Gérôme), « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », in Dorin (Stéphane), dir., *Sound Factory. Musique et Industrie*, Paris, Seteun, 2012.

[65] Hein (Fabien), *Do It Yourself !*, *op.cit*, p.47, 53 et p.21.

[66] Par exemple, dans son livre consacré à *La production de la culture*, Gérôme Guibert parle tour à tour de « *circuits contre-culturels* », de « *contre-cultures musicales* », de « *pratique alternative* », de « *réseaux musicaux alternatifs* », de « *labels indépendants* », de « *circuit parallèle* » et de « *mouvements underground* ». Attention néanmoins, en reprenant les adjectifs mis en jeu par des acteurs de la musique, Guibert ne suppose pas pour autant qu'ils soient équivalents. De plus, si Guibert parle de « *circuit parallèle* », son analyse démontre qu'il n'existe pas dans l'absolu de « circuit parallèle », puisqu'il souligne, comme je vais le faire, les nombreuses jonctions entre les acteurs alternatifs et ceux de l'industrie dominante du disque. Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.174-175, 214 et p.223.

[67] Pour les Disques Barclay, une démonstration plus détaillée a été fournie au chapitre 5.

parlerai de « labels intégrés »[68]. De plus, le terme « indépendant » peut laisser sous-entendre que les acteurs en question ne dépendent pas des majors. Or, comme le souligne Barbara Lebrun, « s*ans filiales dans la publicité ni dans les grands magasins, un producteur indépendant est souvent pris dans le "nœud de la distribution", le contraignant à une position de demandeur dans un marché guidé par les majors*[69]. » C'est effectivement ce que démontrent les exemples d'Arcane et d'Utopia qui signent un contrat de distribution avec des majors. Mais même dans le cas de labels indépendants qui assurent leur propre diffusion (BYG, Skydog, Disjuncta), l'idée d' « indépendance » reste problématique puisque les acteurs en question entretiennent, d'une façon ou d'une autre, un lien avec l'industrie dominante du disque et du spectacle. Dans le cas de BYG, c'est la trajectoire d'un des fondateurs qui est intéressante. Les actions que Jean-Luc Young mène au sein de BYG sont dépendantes, au moins en partie, des savoir-faire qu'il a acquis précédemment chez Barclay. Concernant les concerts organisés dans le sud-ouest par Skydog Management, Marc Zermati collabore avec Alain Lahana, un promoteur toulousain qui travaille pour la société KCP. De plus, Zermati s'investit en 1980 dans un autre label (Underdog), d'une part, distribué par les Disques Carrère, d'autre part co-fondé avec un acteur d'une major (Dominique Lamblin). Zermati a également passé des accords de diffusion avec des majors qui n'arrivaient pas à écouler certains disques. Dans les exemples mentionnés, seul Disjuncta apparait véritablement indépendant du circuit traditionnel de production et de diffusion[70], même si l'on peut rappeler qu'après avoir expérimenté un mode de diffusion quasi-artisanale – Pinhas parle de « *porte à porte* » –, le label recourt au circuit des grandes surfaces. Ainsi, au regard de la trajectoire des acteurs ou des réseaux de coopération, parler de circuits ou de réseaux « indépendants » peut constituer un abus de langage si l'adjectif implique autre chose que des structures non détenues par des multinationales. Il ne s'agit pas ici de dévaloriser les initiatives menées en soulignant que des acteurs se pensent comme « indépendants », alors qu'ils ne le seraient pas objectivement. L'intérêt du propos est plutôt de mettre en avant une réflexion sur la validité théorique d'un pôle « indépendant » de la production et de la diffusion musicales. C'est du reste l'idée que Becker défendait en montrant que des « *francs-tireurs* », c'est-à-dire des professionnels qui se coupent d'un monde de l'art en recourant à un autre réseau de coopération, n'instituent une rupture que partiellement, d'une part parce qu'ils continuent de

[68] Pour penser le cas inverse, Barbara Lebrun parle d' « *indépendants "à vocation indépendante"* ». Lebrun (Barbara), « Majors et labels indépendants », art.cit, p.33.
[69] *Ibid*, p.36.
[70] Disjuncta/Urus constitue effectivement l'expérience alternative la plus radicale, mais parmi les exemples que j'ai choisis en fonction de leur participation à la production d'un rock français. Dans un travail consacré plus spécifiquement aux labels et sociétés de distribution indépendant(e)s, il faudrait mentionner d'autres structures, elles-aussi fortement détachées du *show-business*, à l'instar du label Chant du Monde proche du PCF ou de Ventadorn, un label de disques occitans. Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.219.

s'intéresser à ce que produit le réseau qu'ils ont quitté, d'autre part parce qu'ils ne remettent toujours qu'en cause une partie (seulement) des conventions qui régissent le monde de l'art qu'ils ont quitté[71].

La logique invoquée pour démontrer l'approximation du qualificatif « indépendant » vaut également pour les circuits ou réseaux dit « parallèles », puisqu'a contrario de deux droites parallèles qui ne se coupent pas, les deux types de circuits sont interdépendants. On peut ajouter que même dans le cas de producteurs/distributeurs qui seraient totalement indépendants, la mobilité des musiciens et l'intérêt porté par les majors au travail des producteurs indépendants rendent caduc l'image d'un parallélisme. Gérôme Guibert note alors que « *les jonctions entre underground et industrie du disque se font le plus souvent par l'intermédiaires des groupes, qui refusent rarement un deal avec une major lorsqu'il se présente*[72] », ce que je confirmerai plus loin. Autrement dit, les labels indépendants découvrent de nouveaux talents que les majors peuvent recruter par la suite. De plus, Barbara Lebrun montre que les labels indépendants, généralement spécialisés dans des esthétiques délaissées (dans un premier temps) par l'industrie du disque (dominante) pour la prise de risque économique qu'elles représentent, constituent pour les majors une sorte de laboratoire esthétique[73]. Là encore, Becker évoquait déjà cette relation d'interdépendance, notamment en soulignant que les « *professionnels intégrés* » pouvaient se réapproprier les innovations des « *francs-tireurs*[74] ».

Le qualificatif « *underground* » apparait déjà plus approprié puisqu'il n'implique pas l'idée d'une absence de relation entre deux circuits. Mais l'image de « souterrain » entre en contradictoire avec la visibilité nationale – donc pour poursuivre l'image, une visibilité au grand jour – qu'acquièrent les circuits ou réseaux « *underground* », notamment parce qu'ils bénéficient d'une publicité dans la presse rock à grand tirage (*Rock & Folk*, *Best*) et même dans la presse généraliste (*Le Monde*)[75].

Enfin, le qualificatif « contre-culturel » est intéressant en ceci qu'il permet de réinscrire les structures en marge du *show-business* qui se développent dans les années 70 dans la

---

[71] Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, [The University of California Press, 1982], p.245-251.
[72] Guibert (Gérôme), *La production de la culture*, *op.cit*, p.220.
[73] Lebrun (Barbara), « Majors et labels indépendants », art.cit.
[74] Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, *op.cit*, p.251-252.
[75] *Rock & Folk* comporte à partir de 1970 une rubrique consacrée aux « Nouvelles de l'underground », renommée « Bruits de l'ombre » l'année suivante. Dans la rubrique relative aux activités musicales qui se déroulent en France (« le rock d'ici »), les journalistes de *Best* s'intéressent aussi aux circuits alternatifs, à l'instar du numéro qui a été cité précédemment. Pour la presse généraliste, voir Rolin (Gabrielle), « Le grand refus et ses manifestations », *Le Monde*, 12 septembre 1970 ; Droit (Roger-Pol), « La presse parallèle en France », *Le Monde*, 23 avril 1973 ; Georges (Pierre), Pouchin (Dominique), « Les Indiens sortent de la réserve », *Le Monde*, 23 janvier 1978.

continuité des dynamiques contre-culturelles des années 60. Théorisée en 1960 par le sociologue étatsunien John Milton Yinger, la notion de « *contraculture* » – dans un ouvrage plus tardif (dire lequel), il préférera celle de « *countercultures* » – désigne les dynamiques de conflits avec les valeurs dominantes d'une société[76]. En 1969, un autre sociologue étatsunien, Theodore Roszak, emploie la notion pour penser une jeunesse contestataire issue de la bourgeoise, en rupture avec la société industrielle technocratique mais aussi avec la culture (bourgeoise) de leurs parents[77]. Comme le souligne Laurent Dornel, la notion a servie par la suite à penser plus largement « *un mouvement culturel foncièrement contestataire [...] structuré autour de quelques questions majeures : la guerre du Vietnam, les relations raciales, les mœurs sexuelles, les droits des femmes, l'autorité, ou encore les drogues*[78] ». Dès lors, pouvant être appliquée aussi bien à la promotion de valeurs anti-conformistes par des artistes qu'aux modes de vie d'une certaine jeunesse ou encore à des mouvements socio-politiques plus ou moins structurés, la notion, trop large[79], peut amener une certaine confusion et, pour le propos qui nous concerne ici, une certaine contradiction. En effet, au nom des valeurs anti-conformistes qu'ils promeuvent dans leurs chansons, des groupes de rock des années 60 sont généralement inscrits dans une contre-culture alors même qu'ils faisaient partie intégrante du circuit traditionnel de l'industrie du disque et du spectacle. C'est d'ailleurs toute la tension qui caractérise pour Arthur Marwick la « révolution culturelle » puisqu'elle exprime une critique radicale d'une consommation culturelle de masse alors qu'elle en constitue dans le même temps la réalisation[80]. On comprend ainsi qu'en abordant les circuits alternatifs des années 70 en termes de « contre-culture », on risque, au-delà d'être confus, de ne pas pouvoir prendre en compte toutes les différences qui les distinguent de la production d'une contre-culture dans les années 60.

Je retiendrai alors l'adjectif « alternatif » pour qualifier les circuits ou réseaux qui se constituent en marge de l'industrie du disque et du spectacle (dominante). Mais le terme comporte lui-aussi un défaut, celui de ne pas renvoyer à une réalité quantifiable. A partir de quand un label est ou cesse d'être alternatif ? A partir de quand peut-on dire qu'une structure est en marge ? Par exemple, que dire d'Arcane qui, de par les caractéristiques de la structure, est en marge du *show-business* mais s'appuie pour la distribution sur une major ? Par défaut,

[76] Yinger (J. Milton), « Contraculture and Subculture », *American Sociological Review*, n°5, vol.25, octobre 1960, p.625-635 ; Yinger (J. Milton), *Countercultures : The Promise and Peril of a World Turned Upside Down*, New-York, London, Free Press, Collier Macmillan Publisher, 1982.

[77] Roszak (Theodore), *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, [1969].

[78] Dornel (Laurent), « Un âge d'or contre-culturel ? », *Cahier d'Histoire Immédiate*, n°52, automne 2019, p.7.

[79] A ce sujet, voir Bennett (Andy), « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume !*, 9 :1, 2012, p.19-31.

[80] Marwick (Arthur), *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States. 1958-1974*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 1998.

l'adjectif « alternatif » semble le plus pertinent, mais il faut garder à l'esprit qu'un circuit ou un réseau n'est toujours alternatif que plus ou moins.

Les circuits ou réseaux alternatifs ont joué un rôle déterminant dans la production et la reconnaissance d'un rock français, même si les structures dont il est question ne sont pas nécessairement spécialisées en rock[81]. D'abord, ils ont contribué à la professionnalisation des musiciens de rock. Certes, au cours des années 60, les rockers ont pu être recrutés par les professionnels de l'industrie du disque et du spectacle, mais, parce que ces derniers préféraient produire de la variété pensée comme telle[82], les perspectives de carrière se dessinaient sous le ciel des vedettes yéyés. Des labels alternatifs offrent alors à des musiciens, professionnalisés au sein des yéyés, la possibilité d'être produit en tant que rocker. Par exemple[83], le guitariste et bassiste Christian Trisch, qui rejoint en 1971 Gong – produit par BYG – travaillait dans les années 60 pour Claude François[84]. Le saxophoniste Gérard Pisani, membre de Martin Circus qui signe son premier disque sur le label indépendant Pop Music, jouait dans les années 60 pour Claude François et Johnny Hallyday[85]. Enfin, si Christian Descamps n'a pas accompagné des vedettes yéyés, il jouait dans des bals avant que son groupe Ange ne soit signé sur le label alternatif Arcane en 1970[86].

Plus généralement et sans mettre uniquement l'accent sur les musiciens employés dans les productions yéyés, il est significatif que sur 45 groupes de rock promus dans la presse rock (*Rock & Folk*, *Best*) entre 1968 et 1980 (voir le tableau 12), 28 ont signé leur(s) premier(s) disque(s) sur un label indépendant (plus ou moins alternatif[87]). De plus, parmi ces 28 groupes, 11 ont par la suite signé chez une major (ce qu'indique la flèche bleue dans le tableau 12).

---

[81] C'est par exemple le cas de BYG qui a signé les groupes rock Ame Son, Gong, Alan Jack Civilization et Alice mais produit le plus souvent du free-jazz.

[82] A ce sujet, voir le chapitre 5.

[83] J'aurais pu également mentionner trois membres du groupe Triangle, le chanteur-bassiste Gérard Fournier (dit « *Papillon* »), le flutiste François Janneau et le batteur Jean-Pierre Prévotat, qui ont travaillé pour Johnny Hallyday et/ou pour Claude François. Ou encore, le guitariste de Zoo, Pierre Fanen, qui a accompagné le chanteur Antoine. Mais ces exemples s'intègrent mal à mon argumentation puisque Triangle signe son premier disque chez une major, et Zoo, sur un label intégré (Barclay). Cela dit, j'émettrai plus loin l'hypothèse selon laquelle ce nouvel intérêt des professionnels de l'industrie du disque pour le rock français a été déterminé par les stratégies des acteurs alternatifs. Auteur non renseigné, « Johnny 66 », *Salut les Copains*, n°44, mars 1966, p.64-67 ; Barsamian (Jacques), « O.R.T.F. POP », *Rock & Folk*, art.cit, p.3.

[84] Alessandrini (Paul), « Gong comme la lune », *Rock & Folk*, n°57, octobre 1971, p.38-39.

[85] Auteur non renseigné, « Johnny 66 », *Salut les Copains*, art.cit.

[86] Bourre (Michel), « Parole d'ange », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.50.

[87] Comme il vient d'en être fait mention, le qualificatif « alternatif » ne renvoie pas à une réalité quantifiable. Or, une quantification des données reste intéressante, ne serait-ce que pour voir la part du rock français produit par les majors. C'est alors ce que permet une analyse en termes de « labels indépendants » qui, au-delà des limites de l'adjectif, offre l'avantage de présenter une définition non variable puisqu'il s'agit de renvoyer aux labels qui n'appartiennent pas à une multinationale. En revanche, en retenant le qualificatif « indépendant », j'ai dû inclure des labels comme les Disques Barclay ou Festival qui n'ont rien d'alternatif. Autrement dit, les chiffres que je présente ici démontrent l'apport des labels indépendants à la production du rock français, plutôt que celui des labels alternatifs. Cela dit, le biais reste très relatif puisqu'à l'exception des Disques Barclay et Festival, les autres labels se situent plus en périphérie de l'industrie du disque et du spectacle qu'en son cœur.

Tableau 12 : Premier disque de groupes/artistes rock promus dans la presse rock entre 1968 et 1980[88]

	Date de sortie	Label indépendant	Major ou filiale d'une major
Aphrodite's Child	1968		Mercury (Philips)
Alan Jack Civilization	1969	BYG Records	
Catherine Ribeiro + Alpes	//	Disques Festival	→
Dynastie Crisis	//	Disques Somethin'Else	→
Gong	//	BYG Records	→
Martin Circus	//	Pop Music	
Triangle	//		Odéon (EMI)
The Variations	//		Odéon (EMI)
Zoo	//	Riviera (Barclay)	
Alice	1970	BYG Records	→
Ame Son	//	BYG Records	
Ange	//	Caepe Records/Arcane/Crypto	→
Magma	//		Philips
Komintern	1971		Harvest Records (EMI)
Red Noise	//	Futura Records	
Au Bonheur des Dames	1973		Philips
Lard Free	//	Vamp Records	
Mahjun	//	Saravah	→
Atoll	//	Eurodisc Pop	
Heldon	1974	Disjuncta/Urus	
Mona Lisa	//	Caepe Records/Arcane/Crypto	
Potemkine	//	Disques Polymnie	
Clearlight	1975		Virgin
Little Bob Story	//	Caepe Records/Arcane/Crypto	→
Taï Phong	//		Warner
Carpe Diem	1976	Caepe Records/Arcane/Crypto	
Etron Fou Leloublan	//	Gratte-ciel	
Asphalt Jungle	1977	Cobra	→
Bijou	//		Philips
Bracos Band	//	Speedball	
Les Dogs	//	Melodies Massacre	→
Ganafoul	//	Caepe Records/Arcane/Crypto	
Marie et les Garçons	//	Rebel Records	
Métal Urbain	//	Cobra	
Starshooter	//		Pathé (EMI)
Stinky Toys	//		Polydor
Téléphone	//	Tapioca	→
Les Lou's	1978		Pathé (EMI)
Marquis de Sade	//	Terrapin	→
Shakin' Street	//		CBS
Trust	//		Pathé (EMI)
Edith Nylon	1979		CBS
Electric Callas	//		Pathé (EMI)
Lili Drop	1980	Arabella	
Taxi Girl	//		Pathé (EMI)

[88] Je prends exclusivement en compte les disques produits en France. On peut néanmoins noter qu'Alan Jack Civilization et les Variations ont sorti leur premier disque dans un pays étranger, respectivement en Italie en 1969 et au Danemark en 1967. De plus, je n'indique pas le premier disque d'Alain Bashung, Serge Gainsbourg, Jacques Higelin et Alan Stivell qui sont promus dans la presse rock des années 70 en tant qu'artistes rock, mais qui sont arrivés sur le marché du disque dans les années 50 ou 60 en tant que chanteurs relevant de la chanson française (ou musique celtique pour le dernier). Pour constituer ce tableau, je me suis appuyé sur un corpus constitué d'archives de la presse rock (*Rock & Folk*, *Best*), à la fois pour repérer les groupes qui sont souvent promus par les critiques rock et pour consigner les labels qui ont produit le premier disque de ces groupes. Cela dit, dans la mesure où ce corpus ne m'a pas permis de retrouver l'ensemble des labels concernés, je me suis également appuyé sur une base de données numérique, Discog, disponible à l'adresse : https://www.discogs.com/fr/

Ainsi, la participation de labels indépendants à la production d'un rock français a également consisté en un tremplin pour certains groupes. En effet, si la signature d'un groupe de rock pouvait représenter pour les majors une prise de risque – au regard de la faible part qu'occupait le rock français dans le marché du disque français –, cette dernière restait limitée lorsque tel groupe a pu démontrer une potentialité commerciale minimale en se professionnalisant au sein d'un label indépendant. Il faut donc également inclure aux facteurs qui ont déterminé la production d'un rock français la relation d'interdépendance entre majors et labels indépendants. Enfin, les 17 groupes qui ont signé directement chez une major – 19 en incluant les labels intégrés, à savoir les Disques Barclay et Festival –, doivent également être pris en compte. Ils témoignent alors d'une évolution (relative) de la stratégie des majors qui investissent dans le rock, même si la signification de cet investissement reste discutable. En effet, plusieurs hypothèses peuvent être proposées mais non démontrées.

Bon nombre de critiques rock déplorent une frilosité des labels intégrés qui investiraient plus facilement dans des artistes aux succès commerciaux confirmés plutôt que dans des artistes émergents, et *a fortiori*, dans des esthétiques qui ont fait leur preuve, plutôt que dans des esthétiques émergentes ou marginales (d'un point de vue commercial)[89]. Si cette stratégie paraît évidente au regard des contraintes économiques qui pèsent sur les labels intégrés, une anecdote relative au rock britannique permet de rappeler qu'ils peuvent aussi en faire les frais, c'est-à-dire que l'évitement d'une prise de risque peut également constituer une prise de risque. En 1962, le label britannique Decca a refusé la signature des Beatles, ce qui par ailleurs a très certainement contribué au contrat proposé l'année suivante aux Rolling Stones. Autrement dit, réduire les stratégies commerciales des labels intégrés à un évitement des artistes ou esthétiques émergent(e)s, c'est oublier que les producteurs en question doivent, toujours pour des raisons économiques, rester attentifs aux nouveautés. Or, on peut imaginer que dans un contexte où des scènes locales de rock fleurissent en France à partir de la fin des années 60 – j'y reviendrai –, dans un contexte où des labels alternatifs apparaissent ici et là et signent des groupes de rock, des responsables de labels intégrés aient pu rester sur le qui-vive en signant eux-aussi quelques groupes. Dans certains cas, nous verrons que cette stratégie – si stratégie il y a – s'est d'ailleurs révélée payante.

[89] A titre d'exemple : Picart (Hervé), « Le rock d'ici », *Best*, art.cit ; Collectif, « Le rock d'ici 2 », *Best*, n°93, avril 1976, p.66 ; Embareck (Michel), « Gérard Manset », *Best*, juin 1976, p.80 ; Eudeline (Patrick), « Le complot New-Yorkais », *Best*, n°96, juillet 1976, p.25. Le violoniste français Jean-Luc Ponty, résidant aux Etats-Unis où il est produit, présente cette frilosité comme une spécificité française : « *Il faudrait que, comme aux U.S.A, ceux qui ont de l'argent prennent le risque de l'investir dans quelque chose de nouveau.* » Coutin (Patrick), Bourre (Michel), « Lucky Luc », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.54. Je reviendrai plus en détail sur cette critique en seconde partie du chapitre.

Les stratégies des acteurs situés au pôle commercial de l'espace de production ne peuvent pas être cantonnées à la recherche d'un profit économique. Par exemple, si nous avons vu que la réussite commerciale constitue pour Dominique Lamblin un critère important, il évoque un autre type de profit qu'il a tiré de son association avec Marc Zermati, un acteur alternatif : « *Il était là pour nous amener une image un peu branchée et peut-être amener des artistes un peu plus difficiles à obtenir vu l'image que Koski et moi on avait.* » Il peut être alors pertinent de se demander si des responsables de labels intégrés n'ont pas signé des groupes de rock afin d'ajouter au profit économique qu'ils tirent de l'essentiel de leurs activités – notamment la production de variétés – un profit symbolique.

Contrairement aux deux points précédents qui restent au stade de l'hypothèse, il peut être démontré que certaines signatures de groupes de rock chez des majors ont été, au moins en partie, déterminées par le goût des producteurs qui, plus jeunes que leurs prédécesseurs en poste dans les années 60, pouvaient apprécier la musique rock[90]. Par exemple, les Variations, Triangle, Starshooter, Téléphone ou encore Taxi Girl ont signé chez Pathé (filiale d'EMI), *via* Philippe Constantin et Christian Herrgott. Né en 1944, Constantin écrit dans *Rock & Folk* à partir de 1967. L'année suivante, il s'occupe du catalogue international chez Pathé (Filiale d'EMI) et devient directeur des éditions en 1973. Egalement né en 1944, Christian Herrgott se présente chez Pathé « *parce qu'[il] aimai[t] bien les Beatles*[91] » et devient en 1969 chef de produit. En 1971, il est promu directeur du marketing. Dans l'entretien qu'il m'a accordé, Herrgott revient sur la signature de Téléphone dont il est à l'origine avec Constantin:

> […] un jour, Koski [toujours Albert Koski, directeur de KCP] me dit : "J'ai vu un groupe, une première partie, j'ai eu une défection à l'Olympia, j'ai pris un groupe qui faisait une première partie, c'était génial. Ils repassent demain, viens." J'y vais. Et je trouve ça exceptionnel, exceptionnel ! Et puis y avait pas plein de maisons de disques qui trouvaient ça exceptionnel. Comme c'était pendant les vacances, ni le directeur général ni le directeur des services artistiques n'étaient là. Donc on a fait une lettre, on a co-signé une lettre avec un de nos meilleurs copains qui dirigeait les éditions, qui s'appelle Philippe Constantin... on a co-signé comme si on était les patrons ; mais ils savaient qu'on était pas les patrons. Sur le papier en tête EMI, il avait une valeur juridique. Et à la fin des vacances… quand à la fin des vacances, les patrons sont rentrés, on leur a dit [amusé]… ils nous ont pas accusé d'abus de pouvoir, au contraire [rires], on a eu une prime ! Le premier album, il s'appelait Téléphone, c'était un album éponyme dans lequel y avait Hygiaphone. Et on a vendu 100.000 albums.

[90] Outre les deux exemples qui vont être présentés, je peux également mentionner Dominique Lamblin (né en 1945) et Frank Lipsik (1943), deux responsables de majors qui, au cours des entretiens que j'ai menés avec eux, expriment un goût prononcé pour le rock. En revanche, ils ne peuvent servir ici à l'argumentation puisqu'ils ne sont pas intervenus dans la production du rock français. Entretien avec Dominique Lamblin, 16 mars 2016 ; Entretien avec Frank Lipsik, avril 2015.

[91] Entretien avec Christian Herrgott, 15 mars 2016.

Cette anecdote montre non seulement que des responsables de majors peuvent prendre des risques – ici, en signant sans l'aval de leurs supérieurs –, ce qui va à l'encontre d'une supposé frilosité des majors, mais aussi qu'un goût pour le rock intervient au moins en partie dans la signature de tel ou tel groupe.

Quelles que soient les motivations qui président à la signature de groupes de rock, que ces derniers soient signés directement ou après une première professionnalisation au sein de labels alternatifs, l'apport des labels intégrés à la production d'un rock français n'est pas à négliger, contrairement à ce que des acteurs de la musique (journalistes, musiciens) laissent entendre[92]. Si les groupes produits par des labels alternatifs bénéficient d'une visibilité nationale, ne serait-ce que parce qu'ils sont promus dans une presse à grand tirage (musicale ou généraliste) qui s'intéresse aux activités alternatives[93], cette visibilité est sans commune mesure avec les réussites commerciales qu'obtiennent certains groupes produits par des labels intégrés. En effet, même si les disques de rock français occupent encore une place marginale au sein du marché du disque français[94], des groupes comme Martin Circus, Ange, Téléphone, Trust… des chanteurs comme Alan Stivell, Jacques Higelin ou Alain Bashung enregistrent ponctuellement des ventes de disques qui rivalisent avec celles des chanteurs de variétés (voir les tableaux 13 et 14).

---

[92] Nous verrons effectivement en seconde partie du chapitre que bon nombres de musiciens et de journalistes imputent aux labels intégrés la responsabilité des problèmes que rencontrent les groupes de rock français.

[93] D'autres facteurs qui participent d'une visibilité nationale des groupes produits par des labels alternatifs seront proposés plus loin.

[94] Si l'on prend pour indicateur le *top 60* des 45t vendus en France en 1971, c'est-à-dire l'année (au sein de la fourchette 1969-1981) où les 45t de rock français se vendent le plus (plus d'un million de 45t vendus), ces derniers représentent environ 10% des ventes de disques produits en France présents dans le *top 60*. Concernant les ventes de 33t en 1980, c'est-à-dire l'année où les 33t de rock français se vendent le plus (presque 900.000 albums vendus), ces derniers représentent environ 14% des 33t produits en France qui se sont vendus au minimum à 75.000 exemplaires. Pour proposer ces résultats, je me suis appuyé sur les chiffres de Fabrice Ferment auxquels j'ai soustrait les disques produits à l'étranger et les bandes-originales de films français. Comme je l'ai souligné à plusieurs reprises dans la thèse, ce type de travail implique un biais puisque l'opération consiste à classer les artistes en fonction d'étiquettes esthétiques qui sont loin d'être objectives. J'ai choisi ici de ranger les disques dans la catégorie « rock » lorsque ces derniers, au moment de leur sortie, sont reçus comme du « rock » par au moins un magazine de rock. A ce titre, je n'ai pas pris en compte les ventes des disques de Martin Circus sortis après 1972 dans la mesure où, comme nous le verrons, ils sont relégués à la variété par la presse rock (*Best* ou *Rock & Folk*). En revanche, j'ai pris en compte les ventes des disques d'Ange qui sont inclus au rock dans *Best* mais en sont exclus dans *Rock & Folk*. De plus, contrairement au tableau précédent, j'ai pris ici en compte les ventes de disques d'Alain Bashung, Serge Gainsbourg, Jacques Higelin, Bernard Lavilliers et Alan Stivell, pour les mêmes raisons. Enfin, j'ai choisi de ne pas prendre en compte les disques vendus par Johnny Hallyday dont le rattachement au rock dans la presse rock concerne le plus souvent les premières années de sa carrière. Cela dit, son identification par la presse rock oscille constamment entre chanson française, variétés et rock. Néanmoins si l'on transfère les ventes de disques d'Hallyday à ma comptabilité des ventes de disques « rock », la part des ventes de rock français augmente, bien entendu, mais reste largement minoritaire : concernant les ventes de 45t en 1971, les 10% passent à 20% ; concernant les 33t vendus en 1980, les 14% passent à 18%. Ferment (Fabrice), « Top-France », *Top-France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/

Tableau 13 : 45t de rock français dans les *top 60* annuels entre 1969 et 1981[95]

	Artiste/groupe	Titre	Position	Exemplaires vendues	Label
1969	Aphrodite's Child	I want to live	16e	+300.000	Mercury
1970	Aphrodite's Child	It's five o'clock	13e	+300.000	Mercury
1971	Martin Circus	Je m'éclate au Sénégal	18e	+300.000	Vogue*
	Joël Daydé	Mamy Blue	22e	+300.000	Riviera*
	Triangle	Viens avec nous	31e	+250.000	Pathé
	Triangle	Peut-être demain	49e	+150.000	Pathé
1972					
1973					
1974	Au Bonheur des Dames	Oh les filles	60e	+200.000	Philips
1975					
1976					
1977					
1978					
1979					
1980	Alain Bashung	Gaby oh ! Gaby	5e	+800.000	Philips
1981	Alain Bashung	Vertige de l'amour	10e	+700.000	Philips

Tableau 14 : 33t de rock français vendus en une année entre 1971 et 1980 (à partir de 75.00 exemplaires)

	Artiste/groupe	Titre	Exemplaires vendus	Label
1971	Alan Stivell	Renaissance de la harpe celtique	+200.000	Fontana
	Serge Gainsbourg	Histoire de Melody Nelson	+100.000	Philips
1972	Alan Stivell	A l'Olympia	+250.000	Fontana
	Ange	Caricatures	+100.000	Philips
1973	Alan Stivell	Chemins de terre	+250.000	Fontana
	Ange	Le cimetière des arlequins	+250.000	Philips
1974	Alan Stivell	E langonned	+150.000	Fontana
	Ange	Au-delà du délire	+150.000	Philips
	Au Bonheur des Dames	Twist	+150.000	Philips
1975	Alan Stivell	A Dublin	+75.000	Fontana
	Ange	Emile Jacotey	+150.000	Philips
	Serge Gainsbourg	Rock around the bunker	+100.000	Philips
1976	Alan Stivell	Vers l'île	+75.000	Keltia
	Ange	Par les fils de Mandrin	+100.000	Philips
1977	Ange	Tome VI	+75.000	Philips
	Jacques Higelin	Alertez les bébés	+100.000	Pathé
1978	Ange	Guet-apens	+100.000	Philips
	Jacques Higelin	No man's land	+200.000	Pathé
1979	Téléphone	Crache ton venin	+200.000	Pathé
1980	Bernard Lavilliers	O'Gringo	+250.000	Barclay*
	Téléphone	Au cœur de la nuit	+200.000	Pathé
	Trust	Trust	+200.000	CBS
		Répression	+150.000	CBS
		Répression (version anglaise)	+75.000	Epic

[95] Les deux tableaux sont extraits des chiffres avancés par Fabrice Ferment, à l'exception de l'indication des labels que j'ai retrouvé sur le site *Discog*, lorsque mes archives de presse ne m'ont pas permis de les consigner. Les labels indépendants intégrés sont indiqués par le symbole « * ». Concernant l'inclusion des disques à la catégorie « rock », voir la note précédente. Ferment (Fabrice), « Top-France », *Top-France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/ ; *Discog*, disponible à l'adresse : https://www.discogs.com/fr/

Outre la production discographique, les réseaux alternatifs ont également joué un rôle dans l'apparition de scènes locales en province – et pas exclusivement dans les métropoles. Là encore, je proposerai d'abord quelques exemples pour en faire l'analyse plus loin.

Dans l'est, Jean-Claude Pognant, dont le label se situe à Belfort, organise par exemple le 4e festival de Seloncourt (Doubs ; la ville comptait alors environ 5.000 habitants[96]) qui se tient les 18 et 19 septembre 1971. Trois groupes de la région s'y produisent (Ange, Iris et Le Point). Pour le critique rock Jacques Chabiron qui écrit dans *Rock & Folk*, l'intérêt de ce festival réside avant tout dans sa position géographique :

> Le plus intéressant, c'est que cela s'est passé à Seloncourt, que le groupe en question [Le Point], comme Ange, comme Iris, est originaire de la région, et que de Paris, il s'en contrefout…Combien y en a-t-il d'autres, de ces groupes, dans le Jura, en Bretagne, n'importe où ? […] Tout ce que l'on peut lui souhaiter, c'est de pouvoir continuer, car il le faut, c'est important, de voir que cela peut marcher, sans problèmes, sans flics, sans vin rouge, sans grosse vedette. Juste ce qu'il faut de décontraction et d'organisation, de sérieux. Juste ce qu'il faut de musique exotique (anglaise), pour donner leur chance aux groupes du coin qui ont tellement de choses à dire que l'on va très bientôt les entendre, les entendre partout[97].

A Lyon – environ 450.000 habitants[98] –, les concerts de rock sont interdits par la municipalité à partir de 1972, le maire Louis Pradel (divers droite) ne désirant « *plus de musique de sauvage*[99] ». Trois ans plus tard, la mairie se montre plus clémente, permettant ainsi à l'association Véronica d'organiser des concerts de rock, notamment ceux des Rolling Stones et de Genesis, deux groupes britanniques au succès commercial confirmé[100]. En 1978, l'un des fondateurs de Véronica, Philippe Demojet, devient gérant d'une salle privée qui allait mettre la clef sous la porte : le Rock and Roll Mops ouvre le 28 avril avec un concert de Jacques Higelin. Deux mois plus tard, une commission de sécurité exige la fermeture de la salle[101]. En revanche, la municipalité loue à Demojet le théâtre antique de Fourvière. Demojet y organise alors le 29 et 30 juillet un concert de rock de 15h[102]. S'y produisent (entre autres) 4 groupes de la région (Ganafoul, Electric Callas, Marie et les garçons et Starshooter). En raison des nombreux groupes qui fleurissent à Lyon et dans sa campagne – en 1979, un journaliste du *Monde* évoque 250 groupes locaux[103] –, Alain Dister, critique rock de *Rock & Folk* qui écrit ici dans *Libération*, parle de « *vivier du rock* », de « *capitale du rock* », et

---

[96] « Des villages de Cassini aux communes d'aujourd'hui », disponible sur le site de l'EHESS à l'adresse : http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select_resultat=35906
[97] Chabiron (Jacques), « Ange, Iris et Le Point », *Rock & Folk*, n°58, novembre 1971, p.39.
[98] « Des villages de Cassini aux communes d'aujourd'hui », disponible sur le site de l'EHESS à l'adresse : http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select_resultat=20464
[99] Cité in Agostino (Albert), « La dernière valse du Rock and roll mops », *Libération*, 30 juin 1978, p.6.
[100] *Ibid*.
[101] C.G., « Lyon sans sono. Du spleen dans le rock », *Le Monde*, 24 janvier 1979.
[102] Dister (Alain), « New Wave French Connection », *Libération*, 29 et 30 juillet 1978, p.10.
[103] C.G., « Lyon sans sono. Du spleen dans le rock », *Le Monde*, art.cit.

dresse un parallèle avec Liverpool, Détroit ou encore Chicago[104]. Dans *Le Monde* en 1978, Alain Wais écrit : « *Lyon est la ville qui connaît la scène du rock la plus active de France. Il existe une belle émulation qui a permis la naissance d'une quantité de très bons groupes aux tendances musicales diverses*[105]. »

Bon nombre de concerts de rock qui se sont tenus dans le sud au cours des années 70 ont été organisés par le promoteur local Alain Lahana. Né en 1957 en Tunisie, d'un père médecin et d'une mère au foyer[106], Lahana et sa famille rejoignent Toulouse en 1961. Aux alentours de 1974 – il a alors moins de 20 ans –, il intègre l'association toulousaine Tartempion qui édite un fanzine éponyme consacrée à la « *musique alternative*[107] ». Il *manage* également le groupe toulousain Potemkine qui signera sur des labels alternatifs. Dans l'entretien qu'il m'a accordé, Lahana revient sur l'origine de sa collaboration avec Albert Koski, directeur de KCP, une société française de production de spectacles, plus « intégrée » qu'alternative :

> Mais le monde était très différent quand j'avais 17 ans… quand j'avais 17 ans, j'ai téléphoné à Koski, le patron de KCP. J'avais le numéro, j'avais eu le numéro, je lui ai téléphoné, il m'a pris au téléphone 10 minutes. Et je lui ai dit que j'avais des amis qui avaient un grand champ à côté de Toulouse et qu'on pourrait faire un super beau festival comme à Woodstock. Le mec, il m'a pris au téléphone ! Imagine ça aujourd'hui, imagine toi, 17 ans, téléphoner au tôlier de Live Nation ! Téléphone lui, tu vas voir déjà [amusé] ! J'ai même pas besoin de finir la phrase, téléphone lui.

Lahana organise alors des concerts dans des villes du sud que KCP ne desservait pas. Pour autant, il n'est pas salarié de l'entreprise et tient au cours de l'entretien à maintenir une frontière entre le circuit du *show-business* que représente KCP et les réseaux alternatifs auxquels il s'intègre[108] :

> R : [KCP] c'était pas les concerts alternatifs. Nous, avec nos petits trucs, on galérait comme des malades à faire ça. Eux, ils avaient du pouvoir quand même et ils représentaient… c'était des places chères, parce qu'ils payaient toutes les charges, ils payaient plein de trucs que nous on payait pas. C'est… c'est la même chose que Uber et les taxis aujourd'hui si tu veux, leur façon de travailler à l'époque et notre façon de travailler à l'époque. En gros t'avais des pros et t'avais des branleurs […]

[104] Dister (Alain), « New Wave French Connection », *Libération*, art.cit, p.10. On peut noter qu'un journaliste du *Monde* établit également un parallèle avec Liverpool mais pour préciser au contraire que « *Lyon n'est pas encore Liverpool* ». C.G., « Lyon sans sono », *Le Monde*, art.cit.

[105] Wais (Alain), « Rock français à Lyon », *Le Monde*, 5 août 1978.

[106] Elle entreprendra plus tard des études de médecine et deviendra psychanalyste. Docteur en russe, elle a également traduit des livres soviétiques de science-fiction et assurera la présidente de l'Association des Traducteurs de France.

[107] Entretien avec Alain Lahana, 8 janvier 2016.

[108] Comme il en a été fait mention plus haut, je ne cherche pas en soulignant les jonctions entre les réseaux alternatifs et le *show-business* à relativiser des actions qui sont pensées par les acteurs en question comme une alternative au *show-business*. Certes, Lahana travaille pour KCP, mais il n'en occupe pas moins une position marginale dans l'espace de production et de diffusion – du moins, pour l'heure –, d'autant plus marginale que, comme nous allons le voir, Lahana tire des profits économiques extrêmement limités de son travail.

> Q : Donc toi, t'étais entre les deux ? T'étais employé je veux dire.
>
> R : Mais y a pas d'argent… non, ils s'en branlaient. Quand je faisais promoteur local, j'étais payé au pourboire et je m'en foutais. C'était déjà beaucoup d'argent pour moi.

Dans le sud-ouest, André-Marc Dubos et Dominique Rethaller mettent sur pied une scène rock à Mont-de-Marsan – environ 26.000 habitants[109] –, *via* différentes associations[110]. Ils doivent néanmoins composer avec la réticence du maire socialiste Charles Lamarque-Cando. Par exemple, lorsqu'ils préparent l'organisation d'un concert des rockers britanniques Eddie and the Hot Rods, ces derniers sont présentés aux élus municipaux comme un groupe de jazz. De plus, les deux Montois évitent de nommer les associations qu'ils montent par des appellations qui pourraient évoquer le rock (l'Association Musicale et Culturelle, ZIP, Blues Dustbin). En 1976, ils programment un festival. Après avoir accordée son feu vert, la mairie se rétracte le 9 août, soit 12 jours avant la manifestation. Les organisateurs font alors valoir que l'annulation du festival puisse causer des problèmes de sécurité publique dans la mesure où l'information n'aura pas le temps de circuler suffisamment. Finalement, ils obtiennent gain de cause et le festival se tient avec l'autorisation de la mairie. L'événement est chroniqué par la presse spécialisée et généraliste[111]. Une seconde édition sera organisée l'année suivante, le 5 et 6 août.

Ces exemples montrent plusieurs choses. D'abord, l'esprit et le comportement qui président à ces initiatives locales témoignent bien d'une éthique de la « débrouille », caractéristique du DIY. Quels que soient les moyens – financiers ou pratiques – dont disposent les acteurs, une action est menée. Les uns montent des associations à but non lucratif (loi 1901), d'autres des SARL. Les acteurs apprennent également à surmonter ou contourner des problèmes, notamment ceux posés par les mairies – qu'elles soient tenues par la gauche ou la droite[112]. La pugnacité des acteurs débouche sur une reconfiguration – toutes proportions gardées – de la cartographie des concerts locaux de rock en France. En effet, des

---

[109] « Des villages de Cassini aux communes d'aujourd'hui », disponible sur le site de l'EHESS à l'adresse : http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select_resultat=23289

[110] Pour l'ensemble de ce passage, voir Saltet (Thierry), *Le massacre des bébés skaï*, *op.cit*, p.24-33.

[111] Pour la presse spécialisée, voir Auteur non renseigné, « Les arènes de l'été : les 7 festivals », *Best*, n°97, août 1976, p.19 ; Jackson (Brenda) et Pons (Alain), « Mont-de-Marsan l'unique », *Best*, octobre 1976 ; Logivière (Régis), « Punk landes », *Rock & Folk*, n°117, octobre 1976, p.41-45. Pour la presse généraliste, voir Auteur non renseigné, « Du punk rock mini mais sympa », *Libération*, 23 août 1976 ; Humblot (Catherine), « Les rockers sages de Mont-de-Marsan », *Le Monde*, 24 août 1976.

[112] Dans les années 70, des tensions opposent les pouvoirs publics et les organisateurs de concerts de rock. Il a été déjà évoqué plus haut l'interdiction de festivals à l'été 70 par des maires ou des préfets du sud, l'interdiction de concerts rock par le maire de Lyon ou encore les difficultés que rencontrent deux Montois face à la mairie. On peut également mentionner les festivals qui devaient se tenir à Nîmes, Orange et dans les Hauts-de-Corbières à l'été 1976, ou encore le festival d'Arles, écourté par la municipalité cette même saison estivale. Auteur non renseigné, « Festival rock interdit à Nîmes », *Le Monde*, 17 août 1976 ; Auteur non renseigné, « Le préfet de l'Aude interdit un week-end de musique rock », *Le Monde*, 14 août 1976 ; Bourde (Yves), « La municipalité d'Arles interrompt le Forum musical », *Le Monde*, 9 août 1976.

scènes locales et des structures de production apparaissent dans des petites villes délaissées par les circuits traditionnels (Seloncourt, Belfort, Mont-de-Marsan[113]). Ensuite, certains exemples témoignent encore des jonctions entre les réseaux alternatifs et l'industrie du disque et du spectacle (dominante). Au festival de Seloncourt, Jean-Claude Pognant programme Ange qui, certes, est originaire de la région, mais a signé chez la major Philips. Même s'il n'est pas salarié de l'entreprise, Alain Lahana organise des concerts dans le sud pour le compte de KCP. A Lyon, l'association Véronica programme deux gros vendeurs britanniques de rock (Stones, Genesis). Enfin, les initiatives menées, même dans le cas de petites villes, sont locales mais bénéficient d'un éclairage par une presse à grand tirage.

L'apparition d'une scène locale peut amener à la reconnaissance d'une scène nationale. Nous avons déjà vu que la scène liverpuldienne du début des années 60 a largement contribué à la reconnaissance internationale du « rock anglais ». Cela dit, prises séparément, les scènes locales n'auraient qu'un intérêt relatif. Si les journalistes de la presse spécialisée ou généraliste s'appuient sur les scènes locales pour démontrer l'existence et la vitalité du rock français, c'est précisément parce que des scènes locales apparaissent en divers endroits du territoire de façon relativement concomitante, ce qui les encourage à opérer un changement d'échelle allant du local au national. C'est par exemple cette dynamique que Marc Zermati met en avant dans la préface qu'il signe dans un livre consacré aux seuls festivals de Mont-de-Marsan : « *L'excitation monte. Rouen bouge avec les Dogs, Le Havre avec Little Bob Story […] Cette ébullition décomplexe les gamins de l'Hexagone et petit à petit, émerge en province le rock underground. Nice aura Dentiste et Abject, Lyon, Marie et les garçons et Electric Callas*[114]. » Mais le lien entre l'apparition concomitante de scènes locales et la reconnaissance médiatique d'une scène nationale ne renvoie pas exclusivement à un changement d'échelle, opéré par des commentateurs, qui consiste à reconstruire le national à partir du local. En effet, il faut également prendre en compte une stratégie de mise en réseau qui participe à l'élaboration d'un large circuit de production et de diffusion, complémentaire – et non parallèle – de l'industrie du disque et du spectacle dominante. Divers acteurs locaux peuvent effectivement collaborer, et ainsi, mettre sur pied un réseau inter-régional. Quelques exemples peuvent être mentionnés.

Le 26 décembre 1975, un concert de Noël est organisé au Havre par Marc Zermati (disquaire parisien, producteur et promoteur alternatif), Yves Adrien (journaliste de *Rock &*

[113] J'aurais pu également citer les initiatives menées par Dominique Dauta à Bergerac et celles de Claude Gindre à Périgueux. Saltet (Thierry), *Le massacre des bébés skaï*, *op.cit*, p.27 ; « Périgueux Blues », *Rock & Folk*, n°126, juillet 1977, p.16-19, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).
[114] Zermati (Marc), « Préface », in Saltet (Thierry), *Le massacre des bébés skaï*, *op.cit*, p.10.

Folk) et Philippe Garnier (disquaire havrais et journaliste de *Rock & Folk*)[115]. S'y produisent deux groupes de Normandie, les Dogs de Rouen – qui n'ont pas encore signé sur un label –, et Little Bob Story du Havre qui a revanche signé sur le label belfortain (Franche-Comté) Arcane. Au concert de Fourvière organisé en 1978, les groupes de la région lyonnaise partagent la scène avec Little Bob Story et trois groupes issus d'Ile-de-France (Bijou, Téléphone et Au Bonheur des Dames)[116]. Jean-Claude Pognant, fondateur d'Arcane, met en place une tournée qui regroupe son écurie, recrutée dans différentes régions (Little Bob Story du Havre, Mona Lisa d'Orléans, Carpe Diem et Tangerine de Nice et Guidon, Edmond et Clafoutis de Dôle). Comme le souligne Hervé Picart dans *Best* en 1976, cette formule a un intérêt, celui d' « *associer les groupes dans leurs tournées, l'un d'eux jouant sur son fief et attirant du monde pour faire découvrir l'autre qui joue loin de ses foyers et ne peut espérer sans ce moyen obtenir une audience décente avant longtemps*[117] ».

Les deux festivals qui se sont tenus à Mont-de-Marsan (1976 et 1977) constituent l'illustration la plus significative du maillage territorial mis en place par des réseaux alternatifs. Les deux Montois qui en sont à l'origine (André-Marc Dubos et Dominique Rethaller) ont d'abord organisé en 1973 un concert de la chanteuse allemande Nico – qui s'est fait connaitre au sein des Velvet Underground, un groupe étatsunien – en s'associant avec Assad Debs, un promoteur parisien qui organisait les tournées de la chanteuse en France[118]. Par la suite, Ian Gillian, l'ancien chanteur du groupe britannique Deep Purple, se produit également dans la ville landaise, notamment parce que les deux Montois étaient en contact avec le promoteur toulousain Alain Lahana qui, pour rappel, organisait des concerts dans le sud pour le compte de KCP. A Paris, les deux Montois font la connaissance de Marc Zermati. Ce dernier, déjà en contact avec Lahana qui programmait dans le sud les groupes de son label Skydog, intègre alors Mont-de-Marsan à son circuit. Ainsi, lorsqu'en 1975, Zermati s'occupe de la tournée en France du groupe britannique Eddie and the Hot Rods – rappelons que Zermati dirige également avec Pierre Thiollay une agence de production de spectacle, Skydog Management –, il obtient 5 dates dans le sud (Toulouse, Auch, L'Isle-Jourdain, Pau et Mont-de-Marsan). C'est dans le cadre de ce réseau de coopération complexe que s'élabore le projet d'un festival à Mont-de-Marsan. Tandis que les Montois s'occupent de l'organisation de l'évènement, Zermati assure la programmation. La promotion du festival est également intéressante pour le réseau sur lequel elle repose. Alors que Zermati envoie des invitations aux journalistes parisiens de la presse spécialisée et généraliste, les Montois recourent à une

[115] *Ibid*, p.9.
[116] Dister (Alain), « New Wave French Connection », *Libération*, art.cit, p.10.
[117] Picart (Hervé), « Le rock d'ici », *Best*, art.cit.
[118] Pour l'ensemble du passage, voir Saltet (Thierry), *Le massacre des bébés skaï*, *op.cit*, p.24-38.

boîte de nuit, le Byblos, qui prend en charge les affiches publicitaires et l'impression des billets. Des disquaires du sud font office de billetterie (Music Action à Toulouse, Arias à Bordeaux, Sirènes à Montpellier, la Cigale à Mont-de-Marsan, Audio Vision à Dax, le Chop à Biarritz et Disco Chop à Bayonne).

D'un point de vue quantitatif, qu'il s'agisse de la production de groupes français de rock ou de l'apparition de scènes locales inter-connectées, l'apport des réseaux alternatifs rock reste relatif. Les disques se vendent dans des proportions restreintes. Le premier festival de Mont-de-Marsan réunit 1.800 personnes selon les organisateurs[119]. 200 personnes fêtent noël au Havre en 1975[120]. Mais, en terme qualitatif, les activités menées par les acteurs alternatifs, parce qu'elles sont éclairées par une presse à grand tirage mais aussi parce qu'elles tranchent avec la production musicale des années yéyés, participent intensément d'une reconnaissance médiatique du rock français.

8.1.3 Evolution de la perception de la circulation internationale du rock : d'un schéma « émetteur/récepteur » à une circulation performative triangulaire

Un dernier apport qualitatif – et non des moindres – doit être abordé. Les réseaux alternatifs ont contribué à modifier la perception de la circulation internationale du rock, et plus précisément de certains styles émergents comme le pub rock ou le punk. Pour le comprendre, il faut d'abord revenir sur la participation de groupes britanniques aux activités (production et/ou concert) des acteurs alternatifs français. Concernant les concerts et festivals français dont il a été question, bon nombre de groupes étrangers qui y participent n'ont pas encore signé ou ont signé sur un label indépendant au moment où ils sont programmés en France (voir le tableau 15).

Tableau 15 : Rockers étrangers programmés par des acteurs alternatifs français

Groupes/Artistes	Pays	Participe(nt) à/au…	Label…
Tyla Gang	Royaume-Uni	Concert du Havre (1975) Festival de Mont-de-Marsan (en 1976 et en 1977)	Pas signé Indépendant
The Count Bishops	Royaume-Uni	Concert du Havre en 1975	Indépendant
The Cimarons	Jamaïcains émigrés en Angleterre	Concert de Fourvière (1978)	Major
Rockpile	Royaume-Uni	Concert de Fourvière (1978)	Indépendant
Dr. Feelgood	Royaume-Uni	Festival de Mont-de-Marsan (en 1977)	Major
The Clash	Royaume-Uni	Festival de Mont-de-Marsan (en 1977)	Major
The Damned	Royaume-Uni	Festival de Mont-de-Marsan (en 1976 et en 1977)	Indépendant

[119] Humblot (Catherine), « Les rockers sages de Mont-de-Marsan », *Le Monde*, art.cit.
[120] Selon l'un des organisateurs, Marc Zermati. Entretien avec Marc Zermati, 24 mars 2016.

Eddie And The Hot Rods	Royaume-Uni	Concert à Mont-de-Marsan en 1975 Festival de Mont-de-Marsan (en 1976 et en 1977)	Pas signé Major
The Police	Royaume-Uni	Festival de Mont-de-Marsan (en 1977)	Indépendant
The Gorillas	Royaume-Uni	Festival de Mont-de-Marsan (en 1976)	Indépendant

Ces collaborations franco-britanniques témoignent alors d'une internationalisation des réseaux alternatifs que le principe d'homologie structurale permet de saisir. En effet, comme le souligne Gisèle Sapiro, « *au pôle dominé [d'un champ national], le recours à l'international est une stratégie courante des agents pour affirmer leur position*[121] ». Positionnés de façon homologue dans leur champ national respectif, c'est-à-dire au pôle opposé à l'industrie du disque et du spectacle dominante, des producteurs français et britanniques s'allient sur la base d'affinités esthétiques. Le réseau de sociabilité de Marc Zermati est à ce sujet particulièrement significatif. Lenny Kaye, guitariste étatsunien qui a accompagné Patti Smith, lui envoie des compilations de rock garage étatsunien des années 60. Régulièrement en déplacement à Londres – rappelons qu'il a co-fondé en 1974 une société indépendante de distribution basée en Angleterre –, Zermati fréquente les représentants ou futurs représentants, britanniques ou étatsuniens, de styles qui sont ou seront, pour un temps du moins, délaissés par l'industrie musicale dominante parce qu'elles ne représentent qu'un marché restreint au moment où ils émergent. A Paris, l'Open Market devient un lieu de rencontre des acteurs ou futurs acteurs, britanniques ou étatsuniens, du pub rock ou du punk, ce que Zermati met en avant dans l'entretien qu'il m'a accordé :

> Tous les grands critiques, ça va de Lester Bang [critique rock étatsunien ; la première utilisation du terme « punk » par un critique rock lui est généralement attribué[122]]... il est venu me voir à Paris tu vois. Tous les grands critiques américains, les mecs… ils faisaient *Creem Magazine* aux Etats-Unis qui est un super canard tu vois, où écrivait Lester Bang, entre autre. Ils sont tous venus. Ben Edmonds, le mec qui a fondé le premier canard qui s'appelle *Punk*, tu vois, le canard de New-York qui s'appelle *Punk* ? Pareil, il est venu […] Chrissie Hynde [musicienne étatsunienne qui se fera connaître à la fin des années 70 au sein du groupe britannique The Pretenders, après avoir joué un temps dans le groupe français les Frenchies], elle a commencé là. Tous les mecs, ils répétaient dans ma cave tu vois. Alors les gamins, ils étaient comme des *ouf* parce que par moment, si il y avait un groupe à Paris, genre, je sais pas quoi, les New York Dolls [groupe étatsunien], ils déboulaient à l'Open. Alors les gamins étaient là : "Whaoo !" Après, y avait la mère Nico, je la voyais tout le temps, c'était tous les jours : ça va ! Après, y a eu plein de gens. Donc les mecs, ils étaient fascinés, ils voyaient les Groovies [Flamin'Groovies, groupe étatsunien] arriver, Dr. Feelgood [groupe britannique de pub rock], enfin tu vois. Donc la boutique était un lieu de rencontre, et pour les kids, et pour les mecs venant de l'étranger […] Et d'ailleurs, McLaren [Malcolm McLaren, Britannique qui a managé les New York

[121] Sapiro (Gisèle), « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°200, 2013/5, p.78.
[122] Fabien Hein mentionne également le critique étatsunien Dave Marsh. Hein (Fabien), *Do It Yourself !*, *op.cit*, p.15.

> Dolls puis les Sex Pistols]**,** il venait et tout à l'Open, tout le monde pourra te le raconter[123].

Zermati apparait ainsi au cœur d'un réseau international de sociabilité qui réunit des musiciens et des critiques rock autour d'une affinité esthétique. Plus loin dans l'entretien, il met également en avant les groupes étrangers qu'il a produits et/ou diffusés.

> Larry [Larry Debay avec qui il a fondé une société indépendante de distribution en Angleterre], il a bossé avec moi parce qu'en Angleterre…parce que non seulement, on a fait des trucs ici, mais on était les premiers en Angleterre à faire, avant les Anglais. C'est pour ça que les Anglais, tu vois, ils hallucinent. Ils disent : "Putain, c'est dément parce que vous êtes arrivés, vous avez fait vos trucs en Angleterre." Avec Larry, on a monté les premiers réseaux de distributions, les premiers trucs d'import parallèle tu vois, *underground*. Tous les premiers singles des Patti Smith et compagnie, les premiers trucs, dès 75, on distribuait tous les trucs punks américains […] Nous, on a démarré en 73 donc si tu veux, déjà le label… ce que me disait Don Letts qui passait les disques, par exemple au Roxy Club tu vois, qui était le club punk de Londres, ben : "Les premiers 45 tours qu'il y a eu, c'était vos trucs quoi." Tu vois ? Donc il passait du MC5 [groupe étatsunien], il passait des trucs qu'on avait sorti, du Groovies et tout ça, parce qu'on était les premiers […] Quand j'ai sorti Metallic K.O. des Stooges [groupe étatsunien] qui est un album légendaire, et ben ça a été la révélation pour les punks dans le monde entier tu vois […] comme le dit John Savage [critique rock britannique spécialisé en punk] dans son bouquin *England's dreaming*, la première fois qu'il entend parler de punk, c'est en venant à l'Open Market tu vois[124].

Certes, ce propos pose problème pour l'auto-célébration qu'il engage et l'on peut légitimement se demander si Zermati ne surévalue pas l'importance de son apport. Mais il est particulièrement intéressant en ceci qu'il rompt totalement avec la représentation que des acteurs français de la musique, quel qu'ils soient, se faisaient de la circulation internationale du rock dans les années 60. Ces derniers se représentaient le rock comme un objet fini, élaboré dans un premier temps au travers des échanges britanno-étatsuniens, que d'autres pays occidentaux ont reçu comme tel dans un second temps. Cette représentation correspondant à un schéma de type émetteur/récepteur rendait contingentes les réappropriations nationales du rock en dehors de l'espace « anglo-saxon ». Dans le propos de Zermati, le schéma de circulation est radicalement différent : son apport pionnier aurait été déterminant dans l'émergence du punk en Angleterre. Cette histoire du rock où la France a désormais droit au chapitre est encore plus manifeste lorsqu'il déclare que « *la transition du pub rock au punk sera établie à Mont-de-Marsan*[125] », ou encore que « *pendant toute une époque, c'était pas New York-London, c'était New York-Paris et c'était Londres-Paris*[126] ».

---

[123] Entretien avec Marc Zermati, 24 mars 2016. Voir également le livre de Saltet qui retrace le réseau international de sociabilité de Zermati. Saltet (Thierry), *Le massacre des bébés skaï*, *op.cit*, p.9-10, 23, 30-31.
[124] Entretien avec Marc Zermati, 24 mars 2016.
[125] Zermati (Marc), « Préface », in Saltet (Thierry), *Le massacre des bébés skaï*, *op.cit*, p.10.
[126] Entretien avec Marc Zermati, 24 mars 2016.

Ainsi, se substitue au schéma « producteur anglo-saxon/récepteur français[127] » un schéma triangulaire de production.

Le récit que Zermati propose de l'émergence du punk en Angleterre, tributaire du réseau qu'il a constitué de parts et d'autres de la Manche, fait également intervenir des musiciens français qui auraient apporté leur pierre à l'édifice. Par exemple, les groupes qui composeront plus tard la scène punk britannique auraient plébiscité Little Bob Story lors d'une tournée du groupe français en Angleterre[128] :

> Et je te jure que les concerts de Bob en Angleterre, c'était plein à craquer, *sold out*. Et y avait tous les gamins des groupes punk, qui vont s'avérer être les groupes d'après, punk, qui étaient fascinés parce que t'avais un groupe du niveau des MC5 qui était le plus grand groupe de rock'n'roll de l'histoire du rock, pour moi en tout cas. Et donc c'était extraordinaire, y avait un Chinois qui jouait de la guitare. Mon vieux ! Les Anglais : "Whaoo !" Pourtant, c'était un groupe français tu vois […] Ecoute, un mec comme Bruce Springsteen, hein, invite Bob à tourner avec lui aux Etats-Unis […][129]

Encore une fois, le style emphatique employé par Zermati pour présenter cette fois-ci la contribution de groupes français à l'émergence du punk britannique pose problème. Cela dit, la tendance des acteurs alternatifs à l'internationalisation a effectivement contribué à la reconnaissance, en France ou à l'étranger, d'un apport français à l'émergence de styles de rock. Puisque Zermati évoque Little Bob Story, il faut préciser qu'un des albums du groupe, Off The Rails sorti en 1977, a été produit par le label alternatif britannique Chiswick qui compte dans son écurie trois groupes britanniques présents aux événements musicaux français mentionnés plus haut (The Count Bishops, The Gorillas et The Damned). De plus, Sean Tyla, membre du groupe britannique de pub rock Tyla Gang, signé sur le label alternatif étatsunien Beserkley, a participé à l'enregistrement de deux albums de Little Bob Story (Off The Rails et Living in the Fast Lane, sortis en 1977)[130]. Sean Tyla a par ailleurs rencontré Little Bob Story à l'occasion du concert du Havre en 1975.

De façon beaucoup plus euphémisée que Zermati, des journalistes de la presse rock et généraliste laissent également entendre que les musiciens français sont devenus des acteurs d'une histoire du rock en train de s'écrire, tandis que les commentateurs des années 60 tendaient plutôt à les présenter comme des lecteurs d'une histoire déjà écrite. Par exemple, dans le premier article de fond consacré au punk dans *Rock & Folk* en 1977, Philippe

---

[127] Puisqu'il est question de « schéma », la perception qu'ont les acteurs français de la circulation internationale du rock dans les années 60 a été schématisée dans la conclusion du troisième chapitre.

[128] Dans la préface d'un livre consacré aux festivals de Mont-de-Marsan, Zermati évoque Little Bob Story en ces termes : « *[…] dont le succès londonien fait plaisir à voir : ce MC5 français devient au Royaume-Uni la référence pour tous les kids proto-punks.* » Zermati (Marc), « Préface », in Saltet (Thierry), *Le massacre des bébés skaï*, *op.cit*, p.10.

[129] Entretien avec Marc Zermati, 24 mars 2016.

[130] Il enregistrera avec le groupe français un troisième album, sorti en revanche sur la major RCA en 1983.

Manœuvre envisage le style comme un mouvement musical international, mené aussi bien par des Etatsuniens, des Britanniques, des Australiens et des Français :

> Il y a des Américains, mais pas seulement des new-yorkais, comme en 1973. Cette fois, tous les U.S.A explosent, de Boston à L.A., de Dallas à Cleveland. Il y a des Anglais, mais aussi des Ecossais et ces Australiens qui ont débarqué il y a quinze jours et qui s'appellent les Saints. Et, fait rare, unique, inouï, il y a des Français. Ainsi donc, Saint Rock, notre prière a été entendue ! Enfin, nos formations sortent du néant ! Little Bob a fait tout le boulot avec ses bretelles, mais derrière lui cent groupes sont nés. Lyon remue enfin, le Havre et Rouen trépident, et Paris remet ça, mais cette fois-ci, la banlieue est dans le coup…Commençons par ces nouveaux pionniers made in Phrance…[131]

L'origine étatsunienne du punk n'est pas ignorée – Manœuvre l'évoque ici par la scène new-yorkaise de 1973 –, mais à la différence des discours produits sur le rock dans les années 60, l'évolution du style n'apparait pas comme le produit exclusif d'un apport britanno-étatsunien. Par ailleurs, des critiques rock mettent également l'accent sur le succès d'estime que certains groupes français obtiennent au Royaume-Uni. Pour reprendre l'article consacré au punk dans *Rock & Folk*, Philippe Manœuvre consacre les Stinky Toys « *leaders de la punkitude parisienne […] surtout parce qu'ils ont été les premiers à décrocher la une d'un journal anglais*[132] ». C'est également ce que souligne cette même année dans le même magazine Stéphane Pietri : « *En septembre dernier, à la suite d'un concert à Londres, un groupe français se payait le toupet de faire la couverture du "Melody Maker"*[133]. » Ou encore, pour quitter la focale sur la presse rock, Alain Wais en parle dans un article publié en 1979 dans *Le Monde* : « *Bien sûr Stinky Toys est le seul groupe français ayant " fait " la couverture d'un grand hebdomadaire musical anglais […]*[134] » Deux ans auparavant, Wais évoquait la chronique d'un 45t de Little Bob Story dans un magazine britannique de rock[135]. Nous avons déjà vu qu'il était fréquent que des professionnels des médias recourent au succès (commercial et/ou d'estime) d'artistes français à l'étranger pour valoriser ces derniers[136]. Mais avant les années 70, cette valorisation d'artistes français opérée à partir de leur reconnaissance internationale concernait très rarement les rockers[137].

---

[131] Manœuvre (Philippe), « Punk ? », *Rock & Folk*, n°122, mars 1977, p.64.
[132] Manœuvre (Philippe), « Punk ? », *Rock & Folk*, art.cit, p.65.
[133] Pietri (Stéphane), « Beret punk », *Rock & Folk*, n°125, juin 1977, p.37.
[134] Wais (Alain), « La troisième génération au Palace », *Le Monde*, 27 juin 1979.
[135] Wais (Alain), « Little Bob Story à l'Olympia », *Le Monde*, 24 octobre 1977.
[136] A ce sujet, voir le chapitre 4.
[137] Du reste, la reconnaissance britannique ou étatsunienne de rockers français reste après 1970 encore marginale. De plus, on ne peut totalement comprendre l'importance que revêt pour des commentateurs français (professionnels de l'industrie du disque, du spectacle et des médias) le succès que des musiciens rencontrent à l'étranger sans souligner qu'au même moment, ces mêmes commentateurs déplorent un déséquilibre qui caractériserait les relations musicales franco-britanniques ou franco-étatsuniennes. J'y reviendrai en seconde partie du chapitre.

L'évolution de la perception de la circulation internationale du rock n'a pas été exclusivement déterminée par les réseaux alternatifs. D'abord, puisqu'il a été question de la première de couverture offerte par le *Melody Maker* aux Stinky Toys, il faut rappeler que le groupe a signé dès son premier disque avec une major. De plus, dès 1970 dans *Rock & Folk*, Jacques Vassal soulignait l'intérêt d'un acteur britannique de la musique pour Triangle qui enregistre son premier disque sur la major EMI :

> […] Pete Brown, l'ancien parolier des Cream [groupe britannique dans lequel jouait Eric Clapton], qui venait d'entendre le Triangle au mois de mars, leur a spontanément proposé de travailler avec eux. On chuchote aussi qu'ils participeront au festival géant de Toronto l'été prochain : pour un groupe français, c'est l'événement (cocoricos exclus, le fait demeure)[138].

Des musiciens signés sur des labels intégrés insistent également sur les succès qu'ils rencontrent au Royaume-Uni, ce qui constitue pour eux une rupture avec le passé. C'est par exemple ce qu'indique une interview accordée par Zoo (signé chez Barclay) à *Rock & Folk* en 1971 où l'un des membres revient sur la tournée qu'ils ont effectué en Angleterre :

> Quand on réussit à faire un tabac, quand on voit que d'autres musiciens s'intéressent à nous, viennent nous voir pour nous demander : comment faites-vous ceci, comment faites-vous cela, que le type nous reprend pour quinze jours en octobre prochain, ou que le patron du Ronnie Scott (célèbre club de Londres) nous a invités en permanence, eh bien, on pense qu'il y a de l'espoir, et que nous avons toutes nos chances […] Je ne cherche pas à te prouver à toute force que tout va bien, qu'on est les plus forts ; seulement dire que c'est possible pour un groupe français de faire quelque chose en Angleterre, maintenant[139].

Au-delà d'une reconnaissance britannique de groupes français de rock, l'idée d'une participation française à l'histoire internationale du rock est proposée dès 1969 pour des groupes qui ont signé sur des labels intégrés. Par exemple, dans *Rock & Folk*, Philippe Paringaux écrit au sujet du premier album de Zoo, produit par Barclay :

> Ensuite, on ne va pas manquer de reprocher à Zoo d'emprunter, sans prendre beaucoup de risques, des chemins que des groupes américains comme BS & T [Blood, Sweat & Tears], CTA [Chicago Transit Authority] ou Flock ont déjà largement défrichés. À cet argument, il y a une réponse bien simple : au dos de la pochette figure, en petites lettres, cette indication édifiante : enregistré à Paris les 16, 17 et 18 AVRIL 1969. Qui, parmi les venimeux détracteurs d'aujourd'hui, connaissait alors les deux derniers groupes cités ? Et, même avec la plus mauvaise foi du monde, on sera bien obligé d'admettre qu'un album comme celui-ci est obligatoirement le fruit de plusieurs mois de travail et de réflexion. Ce qui signifie que les musiciens de Zoo l'avaient dans la tête AU MOINS au tout début de 69, probablement avant. C'est tout[140].

---

[138] Vassal (Jacques), « Pop à Rennes », *Rock & Folk*, n°40, mai 1970, p.19.
[139] Chabiron (Jacques), « Un groupe français », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.90.
[140] Paringaux (Philippe), « Zoo », *Rock & Folk*, art.cit.

Autrement dit, le style que pratiquent les groupes étatsuniens mentionnés – Paringaux se réfère au style dit « jazz rock » – aurait été conçu simultanément en France. C'est également ce qu'avance l'un des membres de Zoo dans une interview accordée au magazine deux ans plus tard : « *La musique de ce disque, nous la travaillions alors depuis six mois et personne ne connaissait Chicago ou BS & T ! C'est bien dommage que notre directeur artistique de l'époque ait laissé les bandes trop longtemps dans son placard ! Tout le monde nous disait : "Ouais, vous avez copié ci et ça, etc."*[141]. »

L'apport des réseaux alternatifs est donc insuffisant pour rendre compte d'une évolution de la perception de la circulation internationale du rock puisque l'idée d'une participation française à l'élaboration internationale de styles de rock concerne également des groupes signés sur des labels intégrés[142]. En revanche, la tendance des acteurs alternatifs à l'internationalisation a largement renforcé cette reconnaissance d'un apport français.

L'importation d'une éthique politique dans des champs culturels a participé d'une reconfiguration de la production et de la diffusion musicales. En promouvant dans l'espace public des modèles d'organisation horizontale ou des valeurs individualistes, des acteurs politiques ont encouragé des acteurs du secteur culturel à élaborer des structures de production et de diffusion selon un mode d'organisation plus ou moins distinct que celui de l'industrie du disque et du spectacle dominante. Si j'ai insisté sur l'influence d'une éthique politique dans l'espace musical, l'article de Barbara Lebrun permet d'ajouter que les influences politico-musicales ont été à double sens :

> Au même moment, la propagation de la pensée néomarxiste et post-soixante-huitarde dans certains cercles artistiques et politiques préparait, de chaque côté de la Manche, un terrain idéologique fertile pour la mise en place d'un discours de résistance […] Par ailleurs, le discours légitime dans la sphère politique reprenait également l'idée de polarisation entre commerce et authenticité, entre standardisation mondiale de la production et principe de créativité locale […] Ainsi, aux niveaux culturel et politique, l'idéologie de résistance contre les grands groupes industriels s'affirmait[143].

En revanche, si dans les années 70, des acteurs de la musique continuent d'inscrire leurs structures alternatives dans un projet politique plus global[144], qu'ils envisagent leurs initiatives comme une mise en pratique d'une éthique politique (Pinhas par exemple), d'autres acteurs

[141] Chabiron (Jacques), « Un groupe français », *Rock & Folk*, art.cit, p.49.
[142] J'ai expliqué en quoi les labels alternatifs ont participé à l'évolution de la perception de la circulation internationale du rock. Mais je me suis contenté de démontrer qu'une participation française à l'élaboration internationale de styles était également présentée au sein de discours portant sur les groupes signés par des labels intégrés. Je proposerai alors d'autres facteurs en seconde partie de ce chapitre.
[143] Lebrun (Barbara), « Majors et labels indépendants », art.cit, p.37-38.
[144] Le lien signifié par les acteurs entre rock et politique caractérisera également une part de la scène alternative du rock français dans les années 80.

alternatifs rompent avec un projet politique en restreignant un projet contre-culturel en un projet d'ordre culturel (Zermati par exemple). Ainsi, le concept d'ethos est particulièrement opérant puisqu'il permet de penser à la fois les activités alternatives des années 70 comme un produit d'une politisation de divers espaces de production, et également un ensemble – pas toujours cohérent du reste – de valeurs, de comportements et de pratiques des acteurs alternatifs, sans nécessairement que ces derniers envisagent leur pratique comme la mise en pratique d'une éthique politique. Autrement dit, l'idée d'un ethos alternatif permet alors de penser des pratiques alternatives indépendamment de l'éthique politique qui les a produites[145].

Concernant la production et la diffusion du rock français, les apports respectifs des labels intégrés et alternatifs ont été complémentaires. Les labels intégrés, parce qu'ils reposent sur un circuit de diffusion à grande échelle, ont permis à certains des groupes français qu'ils ont signés de rencontrer un succès commercial relativement important et/ou de s'exporter à l'international. Mais le travail « souterrain » des acteurs alternatif est loin d'être négligeable. D'abord, grâce à eux, des musiciens de rock délaissés – un temps du moins pour certains d'entre eux – par l'industrie du disque dominante ont pu se professionnaliser. Ensuite, les initiatives des acteurs alternatifs, caractérisées par le précepte du DIY, ont engendré une décentralisation (relative[146]) de la production ainsi que l'émergence de scènes locales. Dans les deux cas, ces dynamiques ont favorisé une émulation locale, inter-locale et internationale, sans laquelle on ne peut comprendre la reconnaissance médiatique du rock français. En sens inverse, l'apport des réseaux alternatifs n'aurait été que relatif si les médias n'avaient pas relayé à une échelle nationale les activités locales – et même si chaque activité locale nécessite de reconstruire un réseau inter-local –, et, ce faisant, si ils ne s'étaient pas servi des pièces locales pour construire le *puzzle* du rock français.

Maintenant que les facteurs qui ont présidé à la production d'un rock français, reconnu comme tel, ont été présentés, il convient d'interroger la légitimation du rock français par des acteurs qui valorisent ce dernier pour diverses raisons, et des fois, pour des raisons antagonistes.

---

[145] Je me réfère donc à l'emploi que Weber fait du concept « ethos » dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. En effet, Weber retrouve l'origine éthique d'un comportement économique bourgeois dans l'ascétisme du protestantisme, mais il montre qu'en se diffusant, ce comportement s'est en quelque sorte détaché d'une éthique proprement religieuse. C'est également le sens que Bourdieu donne au concept en soulignant que « *nous pouvons avoir des principes à l'état pratique, sans avoir une morale systématique, une éthique* ». Weber (Max), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *suivi d'autres essais*, Paris, Gallimard, 2003 ; Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, « Le marché linguistique », p. ?.

[146] En effet, nous avons pu voir à travers plusieurs exemples que Paris reste au cœur du maillage territorial mis en place par les réseaux alternatifs. On ne peut donc parler que d'une décentralisation relative.

Une légitimation plurielle du rock français

La légitimation médiatique du rock français est loin d'être totale, consensuelle et continue ; elle est au contraire fondamentalement variable, relative et épisodique. La légitimation est variable au sens où, selon les critiques, elle n'est pas de même intensité. Il peut s'agir d'une valorisation modérée comme d'un véritable éloge. A ce titre, si une hiérarchie des rocks nationaux qui prévalait jusqu'alors est remise en cause, les journalistes de la presse musicale (*Rock & Folk*, *Best*) ou généraliste (*Le Monde*) n'y répondent pas de la même façon. Pour les uns, la valorisation du rock français va de pair avec une dévaluation des rocks britannique et étatsunien. Pour d'autres, les groupes français ont certes des qualités inédites qui méritent d'être louées, mais restent dans l'ensemble inférieurs aux groupes britanniques et étatsuniens – c'est le cas le plus fréquent. Pour d'autres encore, une hiérarchie des rocks nationaux n'est pas pertinente dans la mesure où chaque pays de production comporte de bonnes choses et d'autres un peu moins bonnes. La légitimation du rock français est également relative car tous les groupes ne sont pas valorisés par tous les critiques d'un même magazine, et *a fortiori*, de magazines différents. Enfin, si la légitimation du rock français peut être envisagée comme un processus amorcé à partir de 1969, la progression est moins continue qu'en dents de scie. Plus exactement, la légitimation médiatique du rock français est particulièrement intense aux alentours de 1969-1971, puis aux alentours de 1977-1980[147]. Dans les deux cas, la légitimation semble précéder une phase de dévalorisation où les critiques, telles qu'elles ont été formulées dans la décennie précédente (critique de la copie, inscription dans les variétés plutôt que dans le rock) tendent à être à nouveau adressées[148]. Ainsi, en étudiant les conditions de possibilité d'une légitimation du rock français, il s'agira également de questionner une légitimation qui, à plus d'un titre, est soumise à caution.

Au-delà de ces nuances, la légitimation plurielle du rock français renvoie dans tous les cas à une posture militante de divers acteurs qui, pour des raisons différentes, voire antagonistes, ont un intérêt – au sens sociologique du terme, c'est-à-dire sans le renvoyer nécessairement à un calcul rationnel – à défendre le rock français. La référence au militantisme permet alors de saisir la mise en jeu par des acteurs d'une cause à défendre qui justifie le déploiement de stratégies de luttes pour soutenir le rock français.

[147] A l'exception de certaines analyses qui différencieront ces deux moments respectifs, notamment pour rendre compte du facteur contextuel, je chercherai à montrer que ce second temps s'inscrit dans la continuité du premier.

[148] Les nuances apportées à la légitimation valent aussi pour ces phases de dévalorisation qui sont tout autant variables, relatives et épisodiques.

8.2.1 D'intérêts corporatistes à la défense du national

Dans le cas des musiciens et plus largement des acteurs impliqués directement dans la production du rock français, la lutte pour ce dernier semble correspondre à une lutte corporatiste, particulièrement manifeste lorsque les acteurs en question s'opposent à la domination économique et symbolique des rocks britanniques et étatsuniens.

Nous avons déjà vu que dans les années 70, divers acteurs de la musique réagissent contre la diffusion croissante de disques britanniques et étatsuniens en France[149]. Les rockers français se tiennent alors pour l'essentiel à l'écart de cette question. Ce désintérêt peut s'expliquer par le fait que sur les terrains des ventes de disques et de la programmation radiophonique, les rockers français sont avant tout dominés par les variétés françaises. Certes, les disques de rock britannique et étatsunien se vendent mieux en France que les disques de rock français – ou sont plus diffusés dans certaines émissions radiophonique –, mais l'écart est sans commune mesure avec celui qui sépare les ventes de disques de rock français et celles des variétés françaises. De plus, bon nombre de commentateurs (dont des professionnels de la politique) associent l'idée d'une production musicale française menacée par une production britanno-étatsunienne à la défense de la chanson française, ce qui exclut *de facto* les rockers français de la lutte. En revanche, les rockers français se réapproprient la thèse d'une menace « anglo-saxonne » – et pour être plus précis, d'une menace britannique plutôt qu'étatsunienne – en ciblant une domination des musiciens britanniques et étatsuniens qui les concerne plus directement, non relative à la circulation internationale des disques mais à la circulation internationale des musiciens.

Les griefs qu'adressent des musiciens à leurs homologues britanniques et étatsuniens semblent motivés par un sentiment d'injustice. Pour mieux le comprendre, il convient d'abord de revenir sur des tensions qui ont opposé des acteurs de la production musicale dans les années 60. Dans l'entretien qu'il m'a accordé, Jacques Mondoloni, sonorisateur de chanteurs yéyés, évoque la tendance des vedettes françaises à recourir à des musiciens britanniques qui, non seulement, sont réputés pour leurs savoir-faire, mais coutent également moins chers que les musiciens français :

> Q : Y a des trucs dans ton livre, j'aimerais qu'on en parle un peu plus précisément. Des trucs genre "les musiciens anglais sont plus dociles et moins chers", des trucs comme ça.
>
> R : Ouais, y a eu des périodes de chantage, oui.
>
> Q : De chantage ?
>
> R : Oui. Ben un moment, quand y a le conflit entre l'idole et ses musiciens, l'autre menace de faire venir dans la nuit des Anglais ; parce qu'effectivement, y a une époque

[149] A ce sujet, voir le chapitre précédent.

> où les Anglais envahissaient le continent avec leurs matériels et leur manière de travailler. Et puis ils étaient moins chers.
>
> Q : Ils étaient moins chers ?
>
> R : Ben, ils étaient aussi des bons musiciens […] Oui mais enfin, c'est un intérêt capitaliste hein, aussi. Dans le genre "ça coute moins cher". Quand un chanteur, il pouvait engager par exemple des anglo-américains, il les faisait venir en Europe, il savait que, quand finalement il faisait ses comptes, ça serait peut-être plus intéressant[150].

Les musiciens français coutent peut-être plus cher[151], mais il reste que le Syndicat des musiciens organise en 1966 une grève pour contester le salaire de base des musiciens de studio, payés de 65 à 75 francs pour trois heures d'enregistrement[152] – soit de 84 à 97 euros en tenant compte de l'érosion monétaire. Dans la mesure où la grève débute en septembre – elle durera jusqu'en décembre –, c'est-à-dire au moment où de nombreux disques sont enregistrés afin d'être lancés sur le marché pour les fêtes de fin d'année, des responsables de labels envoient leurs vedettes enregistrer en Angleterre. Le Syndicat des musiciens obtient alors une augmentation du salaire de base qui passe à 85-90 francs. Mais comme le souligne Pierre Chatenier dans un article publié dans *Rock & Folk* en janvier 1967, la grève n'a pas été sans conséquence pour les professionnels français : « *Les arrangeurs français ont dû laisser la place à leurs collègues étrangers et les musiciens ont eu du mal à résister pécuniairement à une grève aussi longue, grève assez mal organisée en somme puisque tous les disques importants ont été cependant réalisés, et cela sans leur concours*[153]. » L'événement a pu ainsi faire naître un sentiment d'hostilité des musiciens français vis-à-vis de leurs homologues britanniques[154], sans compter que l'enregistrement des disques français à l'étranger devenait une pratique, « *même en temps normal, de plus en plus courante*[155] ». De plus, Chatenier conclut son article en abordant un autre problème qui se pose pour les musiciens français, celui des « *nombreux musiciens étrangers qui viennent travailler en France alors que la réciproque n'est pas possible* ». De même, dans interview accordée à *Rock & Folk* en 1971, le promoteur et directeur artistique de musique classique Norbert Gamshon pose le problème des concerts croissants d'artistes étrangers en France et propose d'y répondre en appelant à la programmation systématique d'un artiste français en première partie d'un artiste étranger[156].

---

[150] Entretien avec Jacques Mondoloni, 28 septembre 2016.
[151] Je ne dispose pas de données qui me permettent de valider cette idée avancée par Mondoloni.
[152] Chatenier (Pierre), « La grève est finie », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.12.
[153] *Ibid*.
[154] Pourtant, certains d'entre eux, solidaires de leurs homologues français, ont refusé de travailler pour les vedettes françaises. Dans ce cas, les responsables français de maisons de disques louaient un studio au nom d'une vedette britannique, enregistraient l'orchestre britannique puis, dans un second temps en France, la voix du chanteur.
[155] Je reprends ici les termes de Chatenier mais la démonstration en a été faite au chapitre 4.
[156] Kœchlin (Philippe), « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *Rock & Folk*, art.cit, p.65.

C'est dans la continuité de ce contexte qui concerne plus largement l'espace musical français qu'il faut réinscrire les réactions de rockers français – ou de producteurs impliqués dans la production du rock français – à la domination économique et symbolique des musiciens britanniques et étatsuniens. Pour citer un premier exemple, un collectif de musiciens – le groupe Etron Fou Leloublan en fait par exemple partie – publie en 1976 le « manifeste bas-rock » dont l'introduction pose le problème d'une domination des rockers britanniques et étatsuniens :

> En Angleterre, une super-star du rock américain en tournée peut voir ses concerts annulés si un conflit quelque conque avec l'Union des Musiciens n'est pas réglé. C'est déjà arrivé pour certains groupes – et non des moindres – s'ils ne programment pas des artistes anglais dans leur spectacle (généralement en première partie). Aux Etats-Unis d'autre part, les Stones eux-mêmes n'ont pu enregistrer en studio lors de leur fameuse tournée de 1969 : là encore, la toute-puissante Union des Musiciens s'y était opposée. Motif : les artistes U.S. de passage en Angleterre les mois précédents s'étaient vu refuser l'entrée des studios anglais. Or un accord de réciprocité était à la base des relations anglo-américaines. En France, nous sommes loin d'un tel état de fait. Ici, une adoration sacro-sainte est vouée à tout ce qui vient d'outre-manche comme d'outre atlantique. Adoration sans limites, puisque renforcée par la plupart des média : radios, télé, jusqu'à la presse "spécialisée"[157].

Ce manifeste met d'abord en avant un déséquilibre des relations franco-étatsuniennes et franco-britanniques puisqu'elles ne reposent pas sur un principe de « *réciprocité* » – dans l'article cité plus haut, Chatenier parlait déjà en 1967 d'un problème de « *réciproque* ». En creux, le manifeste déplore l'impuissance du Syndicat français puisque la réciprocité qui caractérise les relations anglo-étatsuniennes tient à ce que les syndicats britanniques et étatsuniens protègent les musiciens de leur pays – en leur assurant par exemple les premières parties d'artistes étrangers ou en annulant les concerts et séances d'enregistrements d'artistes étrangers dans le cas où les échanges ne reposent justement plus sur de la réciprocité. Ensuite, s'ajoute à une domination d'ordre économique une domination d'ordre symbolique : les rockers britanniques et étatsuniens bénéficient en France d'une « *adoration sacro-sainte […] sans limites* ». Enfin, la responsabilité de cette domination symbolique est imputée en partie aux médias français.

Le « manifeste bas-rock », qui se présente également sous la forme d'une pétition – qui sera signée par des professionnels de l'industrie du disque et du spectacle (dont des musiciens) et des professionnels médiatiques –, avance alors 7 propositions :

> 1) Meilleure "acceptation" des musiciens travaillant en France par les journaux, radios et tété (notamment lors de l'annonce des concerts – moins de mépris hautain…) ; corollaire : couverture non-discriminatoire des évènements par les dits média. 2)

[157] « Manifeste bas-rock », 1976, fac-similé fourni par Dominique Grimaud.

> Obligation de programmer une première partie française pour chaque concert ou tournée de têtes d'affiches anglo-saxonnes, de même style musical afin d'éviter l'impatience du public. 3) Fin des conditions scandaleuses et intolérables dans lesquelles sont organisés certains spectacles "à grande échelle" : cadre lamentable (béton et ferraille), mépris des musiciens comme du public, violences des nervis du service d'ordre, chiens, acoustique inacceptable… 4) Promotion minimale décente des musiciens par les compagnies de disque qui les engagent, assurée dans le contrat, notamment inclusion d'une clause de programmation d'un ensemble français dans les concerts dont la tête d'affiche est sous contrat avec la compagnie, et publicité afférente assurée par le label. 5) Nullité des contrats d'exclusivité en ce qui concerne tant le management, que la représentation des artistes étrangers, afin de permettre leur programmation directe par les petites associations de concerts, souvent d'accord pour programmer automatiquement des formations travaillant en France. 6) Abaissement du taux de TVA de "luxe" sur tout ce qui concerne la musique (la France est en effet au bas de l'échelle dans les statistiques d'équipement musical du public, ce qui rend l'impact discographique très diminué, les concerts aussi par voie de conséquence). 7) Reconnaissance de la musique de rock comme "contemporaine" par les instances culturelles en vigueur, au même titre que les quatuors à cordes et à ce titre, accord de subventions (pourquoi pas ?) par les organismes publics dont c'est la mission (Office National de Diffusion Artistique, etc…)

Il est intéressant de noter qu'à l'exception de la troisième, toutes les propositions ont un lien plus ou moins direct avec la domination des rockers britanniques et étatsuniens. La proposition 2 le formule explicitement en exigeant la programmation systématique d'une première partie française lors de concerts d'artistes « anglo-saxons » en France. Mais c'est également ce qu'induisent les propositions 4 et 5. La première proposition est relative au « *mépris hautain* » des médias français, mais, comme nous venons de le voir avec le texte introductif du manifeste, cette attitude est associée à l'« *adoration sacro-sainte* » vouée aux *stars* britanniques et étatsuniennes du rock. Au premier abord, la proposition 6 ne semble pas concerner les rocks étatsuniens et britanniques. Pourtant, dans la mesure où les musiciens britanniques et étatsuniens se déplacent avec leur propre matériel, évalué par bon nombre de commentateurs français comme supérieur au matériel dont disposent les musiciens français, la proposition d'un abaissement de la TVA doit se comprendre comme une mesure qui vise à rétablir un équilibre. Enfin, si la dernière proposition, qui en appelle à un protectionnisme étatique, semble elle aussi ne pas concerner au premier abord la domination des rocks britanniques et étatsuniens, on ne peut saisir l'enjeu d'une aide financière sans la comprendre comme un moyen de protéger les rockers français de la concurrence avec les rockers britanniques et étatsuniens que les autres propositions explicitent. Sur ce point d'ailleurs, le collectif « bas-rock » devance les revendications qui seront formulées par des professionnels de la musique aux Rencontres de Blois en 1981[158].

Si bon nombre de rockers français font le même constat d'un déséquilibre tenant à ce que les musiciens britanniques et étatsuniens se produisent plus fréquemment en France que

[158] A ce sujet, voir le chapitre précédent.

les musiciens français ne se produisent au Royaume-Uni ou aux Etats-Unis, tous n'entendent pas résoudre le problème de la même façon. Alors que le « manifeste bas-rock » propose de limiter les concerts d'étrangers en France en programmant systématiquement une première partie française, le groupe Bijou, dans une interview accordée au *Monde* en 1979, en appelle à un changement de mentalité des acteurs français qui permettrait au rock français de mieux s'exporter à l'international :

> […] lorsqu'on voit des groupes étrangers qui vendent en France, on se dit : pourquoi pas l'inverse ? De même, quand on voit des groupes américains de petite importance qui font un " tabac " au Japon, de la France on n'imagine pas le côté international de la musique. Le premier pas a été d'imposer le rock français en France, maintenant il faut réitérer cet effort sur une échelle internationale. Parce qu'en France, au nom d'une espèce de complexe ridicule, on nous oblige à penser dans les limites de l'Hexagone. À l'approche des années 80, de l'ère technologique, c'est une aberration[159].

D'autres rockers français s'en prennent à l'attitude (prétendue) méprisante des rockers britanniques ou étatsuniens[160]. Dans un festival organisé à Lyon le 29 juillet 1978, le chanteur de Starshooter s'adresse d'abord au public lorsque le groupe entre en scène :

> J'avais envie de commencer le concert très fort. Y a des trucs qui se sont passés et qui continuent à se passer qui me… me font dire que je vais parler. Je voudrais d'abord préciser un truc, c'est que ce festival étant un festival non forcément français… mais y a des groupes anglais… ces groupes anglais ont autant de droit que les groupes français, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas le droit de se pointer par exemple [regarde sa montre] 10 minutes avant minuit et de dire "on passe maintenant avant n'importe quel groupe". Alors c'est ce qui a failli se passer avec Dave Edmunds et Nick Lowe, et nous, ça nous fait bien chier et j'espère que le public réagira. La hiérarchie du rock, ça n'existe pas[161].

Deux ans plus tard, à l'occasion d'Europe Rock 80 – une série de huit concerts organisés par Europe 1 au Pavillon Baltard de Nogent –, c'est cette fois-ci l'attitude des techniciens britanniques qui est mise cause dans un article du *Monde* où Alain Wais évoque le refus de jouer du musicien Jacno :

> Jacno, prévu au programme, a finalement refusé de jouer (avec raison) parce qu'on ne lui avait pas laissé le loisir d'effectuer une balance. Devant le mépris des techniciens [dans un article précédent, Wais indiquait qu'il s'agissait de techniciens britanniques[162]], qui ont défavorisé ostensiblement les groupes français, ce refus de Jacno a concrétisé une

[159] Wais (Alain), « Bijou ne dort pas », *Le Monde*, 8 décembre 1979.
[160] En 1971, le critique rock Bruno Ducourant évoque dans *Rock & Folk* une francophobie des Anglais : « *[…] bon nombre d'Anglais sont plutôt francophobes.* » Ducourant (Bruno), « Vive le son ! », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.19.
[161] « 1978/07/29 STARSHOOTER : Nuit Rock à Fourvière », *You tube*, disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=gL1MYIb9KuE
[162] Wais (Alain), « Europe Rock 80 au Pavillon Baltard », *Le Monde*, 14 mars 1980.

> situation qui s'était installée durant les huit jours de ce festival qui, selon Europe 1, était supposé soutenir le rock français[163].

Bon nombre de rockers français et de lecteurs de la presse rock imputent la responsabilité de la domination des rockers britanniques et étatsuniens aux médias français, comme en témoigne le « manifeste bas-rock » mentionné plus haut[164]. On peut retrouver ce reproche dès 1971, par exemple dans une interview publiée dans *Rock & Folk* où l'un des membres de Triangle incrimine les critiques rock français : « *Quand un groupe français fait le bide, on dit : "C'est normal." Quand c'est un groupe anglais on dit : "Comment ça se fait ?"*[165] » Cette même année, un lecteur de *Rock & Folk* réagit à l'article Alain Dister sur un concert de Magma donné à la Fête de l'Humanité :

> Non mais, tout de même, c'est pas parce qu'on est français qu'on est mauvais… quoi… Par contre, toute de suite, quand Soft [Soft Machine, groupe britannique] arrive et qu'on n'arrive pas à comprendre la musique qu'il a jouée à l'Huma, il est normal de dire : "Il faut la réécouter encore et encore pour, petit à petit, pénétrer la subtilité et l'incroyable richesse de son langage !"[166]

S'ils sont fréquemment mis en cause[167], de nombreux professionnels médiatiques apportent pourtant leur soutien aux rockers français dans leur lutte contre la domination des rockers britanniques et étatsuniens[168]. Par exemple, dans *Rock & Folk* en 1971, Philippe Kœchlin écrit :

> Il y a là un problème qui n'est pas près d'être résolu – et si l'on veut trop bien le résoudre, cela risque d'être catastrophique. Tout un syndicalisme, qui n'existe dans aucune autre

---

[163] Wais (Alain), « Bilan du festival d'Europe 1 », *Le Monde*, 2 avril 1980.

[164] Concernant le reproche adressé par des lecteurs de *Rock & Folk*, voir « Accordéon-musette », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.96, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « L'ajevo », *Rock & Folk*, n°59, décembre 1971, p.31-33, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »). Concernant le discours des musiciens français, voir « Lettre de Magma », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.25, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[165] Kœchlin (Philippe), « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *Rock & Folk*, art.cit, p.62.

[166] « A l'Huma », *Rock & Folk*, n°58, novembre 1971, p.25, (Rubrique : « Courrier des lecteurs »).

[167] Cela dit, le reproche est « de bonne guerre » puisque des critiques rock peuvent également « renvoyer la balle » aux rockers français en leur imputant à leur tour la responsabilité d'une domination britanno-étatsunienne. Il est par exemple intéressant de remarquer que dans un article de *Rock & Folk* publié en 1971 où il porte en dérision le reproche adressé aux médias par les rockers français, Jacques Chabiron évoque le recrutement de musiciens étrangers par les groupes français : « *Et après, ils viennent se plaindre dans notre dos : "Pourquoi ne parlent-ils pas de nous, pourquoi nous ignorent-ils, pourquoi consacrent-ils des pages à des groupes anglais alors qu'on est en France et que les groupes français existent, même que certains valent bien les meilleurs de là-bas […] Chanter en français ? Oh non, le français ça va pas sur cette musique, ça choque. Evidemment, on n'a pas l'accent, c'est pour ça, je pars à Londres bientôt pour trouver un chanteur. Pas de problème, tu vois. Avec un chanteur anglais, tu passes dans n'importe quelle boîte, c'est le pied. Quatre cents sacs par gala, maintenant. C'est normal, mon vieux ! Les Anglais, ils s'en foutent plein les poches" […]* ». Chabiron (Jacques), « Triangle au carré », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.15.

[168] D'un côté, il est vrai que les rocks britanniques et étatsuniens occupent plus d'espace dans la presse rock française et que l'idée d'une supériorité des rocks britanniques et étatsuniens est constante dans les discours médiatiques produits sur le rock, et ce, sur l'ensemble de ma période d'étude – toutes choses égales par ailleurs. De l'autre, on ne peut pas évacuer pour autant l'importante légitimation médiatique du rock français dans les années 70. Je tenterai d'expliquer plus loin ce paradoxe en recourant à la notion de « patriotisme ordinaire ».

> branche artistique, réglemente la musique. Pourquoi ? Parce que c'est là que se brasse le plus d'argent. L'art n'a pas de frontières, sauf en musique. Et ce sont les Américains et les Anglais qui ont commencé. Que des groupes étrangers de dixième ordre viennent se produire en été sur la Côte en échange d'un sandwich, pourquoi pas ? Encore faudrait-il que les Français puissent en faire autant. Impossible. En Angleterre ou aux Etats-Unis, on les priera bien poliment de plier bagages[169].

Dans l'absolu, Kœchlin semble s'opposer au protectionnisme dans le domaine artistique. En effet, il regrette que la musique, contrairement à d'autres arts, ait des frontières, notamment parce qu'elle « *brasse le plus d'argent* ». De plus, il prévient que trop de protectionnisme pourrait aboutir à une situation « *catastrophique* ». Mais, dans la mesure où le protectionnisme britannique et étatsunien relève d'un état de fait, il déplore lui-aussi un déséquilibre des relations musicales franco-britanniques et franco-étatsuniennes qui tient à la puissance des syndicats britanniques et étatsuniens. Ainsi, adoptant une position libérale par principe, Kœchlin semble dans la pratique regretter la faiblesse du Syndicat français. Cette même année dans le même magazine, Jacques Chabiron cible également les stratégies protectionnistes d'acteurs britanniques contre lesquelles les Français devraient lutter :

> En Angleterre, il y a tellement de musiciens qui ne sont plus que de simples épiciers que tenter de réagir contre cette inflation nous semble juste, amen. Surtout que ce pays Français est absolument neutre dans l'histoire mais hélas beaucoup trop près de la perfide Albion pour ne pas subir son influence insidieuse. Là-bas, on lit cette presse qui soutient coûte que coûte les groupes de son pays pour des motifs essentiellement économiques : si les Anglais, du jour au lendemain, décidaient d'acheter de la musique Made in USA, ce serait une catastrophe pour la balance monétaire du royaume. Il faut donc, pour eux, sauvegarder cette importance, ce prestige qui rapporte tant d'argent, depuis que les Beatles ont été consacrés Members of British Empire. Il ne faut jamais cesser d'y penser. Favorisés par ce protectorat, des milliers de groupes ont vu le jour, et ont commencé qui à sévir, qui à enchanter[170].

Des journalistes partagent également avec des rockers français le constat d'une attitude méprisante des professionnels britanniques et étatsuniens. Pour ne citer qu'un seul exemple[171], rappelons que si Jacno a refusé de jouer au concert Europe Rock 80 parce que les techniciens britanniques ne lui ont pas permis d'effectuer une balance, ce refus est compris par Alain Wais qui précise dans son article publié dans *Le Monde* « *avec raison* » (voir plus haut).

Dans certains cas, le soutien que des professionnels médiatiques apportent aux rockers français peut également relever d'une défense corporatiste puisque certains d'entre eux s'investissent dans la production et ont donc un intérêt dans le rock français (et pas seulement pour). Par exemple, on ne peut évoquer la légitimation du rock français dans *Actuel* sans

[169] Kœchlin (Philippe), « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *Rock & Folk*, art.cit, p.65.
[170] Chabiron (Jacques), « La grande confusion », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.58-60.
[171] Pour un autre exemple, voir le compte rendu que propose Alain Wais dans *Le Monde* d'un concert donné par Téléphone à New-York en 1980. Wais (Alain), « Téléphone à New-York. Band from France », *Le Monde*, 1 avril 1980.

rappeler que Jean-François Bizot a co-fondé deux labels indépendants qui ont produit des rockers français (Alan Jack Civilization, Ame Son, Gong et Alice sur BYG Records ; Jacno, Magma, Gong, Marie et les Garçons, Electric Callas et Métal Urbain sur Celluloïd). Philippe Rault a co-produit le premier album de Zoo sorti en 1969 chez Barclay alors qu'il écrivait dans *Rock & Folk*. Pierre Lattès travaille à partir de 1966 pour l'émission radiophonique Pop-Club où il anime une séquence « rock & folk »[172]. A la télévision, il s'occupe de l'émission de rock Bouton Rouge sur la deuxième chaîne jusqu'en 1968 puis, de 1972 à 1974, de Rock en Stock sur la première chaîne. Entre temps, Lattès a produit l'album Camembert Electrique de Gong qui sort en 1971 sur le label BYG. Mais l'idée que la légitimation médiatique du rock français a été déterminée par les intérêts que les professionnels des médias peuvent en tirer n'est pertinente qu'en partie, d'abord parce que tous les acteurs en question ne se sont pas investis dans la production du rock français. D'autre part, il faudrait pouvoir démontrer que c'est bien l'investissement dans la production qui a amené les acteurs à adopter une posture défensive. Or, on peut tout à fait imaginer que l'intérêt dans le rock français a au contraire été précédé par un intérêt pour le rock français. Bien qu'il n'illustre pas le cas des professionnels médiatiques, l'exemple de Bernard de Bosson montre qu'il n'avait précisément pas d'intérêt à s'investir dans le groupe Zoo puisque, directeur du catalogue international des Disques Barclay, les productions françaises n'étaient pas de son ressort. Or, de Bosson conclut avec Mercury (label étatsunien, filiale de Philips) un contrat pour distribuer le groupe aux Etats-Unis. Dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1971, il met justement en avant son goût pour le groupe qui l'a amené à s'investir en marge de ses responsabilités :

> En principe, je ne devrais pas me réjouir de l'avènement de la pop française puisque j'exploite un matériel musical à 65% anglais et américain. Seulement voilà : j'écoute toute la production américaine et, là-dessus, j'en sors 20%. Le reste est à foutre au panier. Il y a trois ans, j'ai entendu Zoo et j'ai fait tilt. Ces types, au point de vue qualité musicale, je les ai immédiatement trouvés bien au-dessus de tout ce déchet américain. Et là, je me suis rendu compte qu'il y avait une sorte de racisme contre les Français[173].

D'autres facteurs sont donc à prendre compte dans la légitimation médiatique du rock français.

[172] Kœchlin (Philippe), « Le Pop Club de José Artur », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.31.
[173] Kœchlin (Philippe), « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *Rock & Folk*, art.cit, p.64-65.

8.2.2 La légitimation médiatique du rock français : entre réseau de sociabilité et « patriotisme ordinaire »

Si le lien qu'entretiennent les professionnels des médias avec les rockers français est d'ordre professionnel, ils n'en font pas moins partie d'un même réseau de sociabilité qui peut se caractériser par une certaine connivence, voire par des rapports amicaux. Par exemple, Jacques Vassal introduit son interview du groupe Ribeiro + Alpes, publiée dans *Rock & Folk* en 1970, en précisant qu'il n'a pas préparé de questions parce qu'il les connait trop[174]. Dans un article d'Alain Dister publié dans *Rock & Folk* en 1970, on apprend que le critique rock, s'étant fait prêter un bus Volkswagen par un de ses amis, le prête à son tour au groupe Gong pour qu'il puisse partir en vacances[175]. Pour citer un exemple plus complexe, le groupe rouennais les Dogs donnent un concert au Golf Drouot en 1974. Or, le compte rendu dithyrambique que Philippe Manœuvre en propose dans *Rock & Folk* ne peut totalement se comprendre si l'on ne revient pas sur leur rencontre, l'année précédente. Effectuant alors un stage à RTL, le critique rock prend le train qui amène le public parisien au concert des Stones à Bruxelles. Il y rencontre alors le groupe qui n'a pas encore signé sur un label :

> Donc moi, j'étais avec les Dogs et toute de suite, les Dogs me disent : "Toi, t'as un pied à RTL, tu vas nous *manager* ». L'idée d'un *management* en France à l'époque, c'était de trouver des concerts. On en a trouvé un : le tremplin du Golf-Drouot, et c'est tout. On n'a jamais réussi, on n'a pas réussi à les accrocher en première partie d'une tournée. Il aurait fallu aller voir des promoteurs que je ne connaissais pas, j'étais très jeune, j'étais pas du tout capable, je défendais les Dogs, on a infiltré le courrier de *Rock & Folk* en passant des lettres, on a lancé un peu le truc[176].

Cet exemple est intéressant en ceci qu'il permet de prendre en compte la convergence de différents facteurs à l'origine d'une légitimation médiatique du rock français. En premier lieu, l'article qu'il consacre au concert donné par le groupe au Golf Drouot implique un conflit d'intérêts puisque c'est Manœuvre lui-même qui a obtenu cette programmation. De même, rédigeant de faux courriers des lecteurs, la promotion du groupe dans la rubrique tient à ce qu'il les *manage*. Ainsi, Manœuvre a un intérêt à défendre le groupe puisqu'il a un intérêt dans le groupe. Mais une fois que cela est souligné, on ne peut faire l'économie d'autres facteurs qui sont intervenus dans la collaboration. Fans des Stones, Manœuvre et les Dogs se rencontrent dans un train qui les amène à un concert du groupe britannique. De plus, âgé de 19 ans, Manœuvre est l'ainé d'à peine 3 ans du chanteur du groupe.

Même si cela ne représente que quelques cas, il faut également mentionner les musiciens qui travaillent également pour la presse musicale, ce qui ne fait qu'ajouter à l'idée

[174] Vassal (Jacques), « Ribeiro + Alpes », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.69.
[175] Dister (Alain), « GOONNNG », *Rock & Folk*, n°46, novembre 1970, p.7.
[176] Entretien avec Philippe Manœuvre, 10 avril 2014.

d'un réseau de sociabilité qui réunit musiciens et critiques rock. Après avoir intégré la rédaction de *Best*, Patrick Eudeline fonde un groupe de rock, Asphalt Jungle, qui sort son premier disque en 1977. Christian Décamps, dont le groupe est largement promu dans *Best*, tient également une rubrique dans le magazine.

Quelle que soit l'analyse employée jusqu'à présent pour rendre compte d'une légitimation médiatique du rock français – intérêt des acteurs dans la production, solidarité entre acteurs d'un réseau de sociabilité –, une question reste en suspens. Des discours mettent en avant la nécessité de défendre le rock français sans que cet impératif soit nécessairement justifié par la qualité des productions françaises.

En rencontrant Alain Wais, je m'attendais à découvrir un passionné de rock français dans la mesure où ses articles publiés dans *Le Monde* et dans *Best* soutiennent presque systématiquement les rockers français. Or, à plusieurs reprises au cours de l'entretien, Wais opère une hiérarchisation des rocks nationaux où les rocks britanniques et étatsuniens apparaissent en position de supériorité. A l'inverse, il nuance fortement la qualité du rock français, sans toutefois la contester. Je lui fais alors part de ma surprise :

> Q : Mais en fait ça me surprend vachement ce que vous me dites parce que… ce que j'ai ressenti quand j'ai lu vos articles, j'ai trouvé que vous étiez très… défense du rock français.
>
> R : Oui mais ça… c'était presque du militantisme parce que c'était… y avait quand même très peu de bonnes choses donc je défendais… bon, ils avaient mon âge et je les ai vu débuter.
>
> Q : Vous parlez de qui ?
>
> R : De Téléphone et de Starshooter. Quand je les défendais dans *Le Monde*, y avait un côté militantisme quand même […] Non c'était bien. Voilà. C'est vrai que sur scène, ils étaient formidables Téléphone. Mais c'était évidemment pas à la hauteur et ça ne le sera jamais. Et eux même le savent. Ils le savaient. C'était pas à la hauteur de leurs modèles qui étaient entre les Stones et Led Zeppelin. C'était loin, loin, loin[177].

Wais évoque une certaine proximité (« *ils avaient mon âge et je les ai vu débuter* ») qui pourrait suffire à expliquer sa défense de groupes français. Mais il évoque également un « militantisme » sans véritablement expliciter au nom de quelle valeur le rock français doit être défendu – du moins, défendu avec plus de vigueur que ce que sa qualité justifierait.

L'entretien avec Philippe Manœuvre montre une ambivalence à peu près similaire :

> R : […] le rock français… donc on s'est mis tous d'accord… en fait, je pense que si on voulait que le rock français tienne debout, il était pas question d'être spécialement protecteur ou spécialement amical vis-à-vis du rock français. On allait pas protéger un enfant difforme, fallait attendre. Le public était comme nous, il avait envie. Moi je suivais tout, Boogaloo Band, un groupe moitié américain moitié français, qui faisait du Status

[177] Entretien avec Alain Wais, 10 mars 2015.

> Quo [groupe britannique], on se disait : "Est-ce que ça pourrait le faire ?" On avait besoin d'une identité, on avait besoin de se reconnaitre, de se retrouver, on s'est fait chier pour ce rock français.
>
> Q : Vous entendez quoi par difforme ?
>
> R : Si on avait fait des chroniques très…comme on faisait pour les anglo-saxons, et que pour le rock français, qu'on avait décidé que non, qu'on allait être spécialement gentil etc., on aurait peut-être aidé une musique pas terrible à survivre, ça aurait pas été net. Très vite, il est apparu que nous, tout ce qu'on pouvait faire, c'était proposer ; "lancer les trucs sur la vitre" disait Garnier, "on lance des machins, des fois y en a un qui va rester collé".

Au premier abord, Manœuvre semble s'opposer à une défense du rock français à tout prix (« *il était pas question d'être spécialement protecteur* », « *on allait pas protéger un enfant difforme* »). Pourtant, il met également en avant les efforts déployés par les critiques rock pour soutenir le rock français (« *on voulait que le rock français tienne debout* », « *on s'est fait chier pour ce rock français* »). Son propos témoigne alors moins d'un goût pour le rock français que l'envie d'avoir un goût pour le rock français. Il ne s'agit donc pas véritablement d'une cause à défendre – au sens où il faudrait défendre ce qui a de la valeur – mais plutôt d'un problème, construit comme tel, qu'il faut résoudre. C'est au contraire parce que le rock français n'est pas jugé d'une qualité suffisante que le critique rock semble alors engagé dans une mission de défense, non pour défendre ce qui est de mauvaise qualité, mais pour participer à améliorer une situation qui doit l'être. Le propos de Manœuvre illustre plus largement l'ambigüité des discours médiatiques dans les années 70 qui oscillent constamment entre une posture militante et le rappel récurrent de l'infériorité du rock français vis-à-vis des rocks britannique et étatsunien. Cette oscillation est particulièrement manifeste lorsque les discours mettent en jeu de l'espoir, c'est-à-dire lorsqu'ils réitèrent l'idée que le rock français n'est décidément pas à la hauteur des rocks britannique et étatsunien en même temps qu'ils reconnaissent une amélioration, laissant ainsi espérer un horizon plus glorieux, attendu avec impatience, et qu'il faut par ailleurs préparer. C'est par exemple ce que montrent trois articles[178] de Paul Alessandrini, Alain Wais et Claude Fléouter, respectivement publiés dans *Rock & Folk* et *Le Monde* en 1970, en 1978 et en 1979 :

> À tâtons encore, la pop music française cherche sa voie. Mais l'important est qu'elle existe, enfin, et que l'espoir soit permis quant à son avenir, même si elle se révèle partagée, tiraillée entre l'imitation plate de ses grandes sœurs anglo-saxonnes et un désir un peu brouillon de s'affirmer radicalement autre. Que sera l'An 2 du pop français ?[179]
>
> L'idée d'organiser un festival de rock avec pour seuls protagonistes des groupes français était inimaginable il y a seulement un an. Les groupes français nageaient dans les eaux troubles d'une incompréhension généralisée […] En l'espace de quelques mois, la situation a évolué de façon décisive, les portes se sont ouvertes et des groupes sont nés un

[178] Voir aussi Wais (Alain), « Les visions de Suicide Roméo », *Le Monde*, 5 mai 1980.
[179] Alessandrini (Paul), « Pop français », *Rock & Folk*, art.cit.

> peu partout à Paris et en province. Tous ne sont pas bons évidemment, mais peu importe, ils sont là, chacun étant la pièce d'un puzzle qui commence à prendre forme. Ce qui était au départ une percée timide tend à devenir un véritable mouvement. Bien sûr, tout n'est pas rose encore, il faut lutter et survivre en attendant mieux[180].
>
> Longtemps, le rock français n'a semblé exister que sporadiquement, bien que des groupes aient surgi par vagues depuis le début des années 60. La plupart d'entre eux (Variations, Red Noise, Komintern, Triangle, Alice, Zoo), disparaissant, faute de moyens. La nouvelle génération de groupes français, apparue il y a près de trois ans, s'est caractérisée […] par la qualité […] Il n'est pas encore question de faire des comparaisons avec les groupes anglais ou américains. Mais le renouveau actuel du rock français, parce qu'il fait éclater un certain nombre de barrières, est prometteur[181].

La posture militante n'est donc pas justifiée par la qualité effective des productions mais plutôt par la qualité attendue (« *il faut lutter et survivre en attendant mieux* »). Au nom de quoi les professionnels médiatiques attendent-ils un rock français de qualité ? Au nom de quel principe posent-ils un impératif qui engage l'avenir ? On pourrait tout à fait imaginer qu'en tant que passionnés de rock, les professionnels médiatiques se contentent de l'existence de productions de qualité, quel que soit leur provenance[182]. Or, c'est bien la qualité du rock français qui est posée comme un but à atteindre. Pour comprendre ce paradoxe d'une posture militante détachée de la qualité effective des productions, il faut d'abord revenir sur la représentation agonistique que les professionnels médiatiques se font des rocks nationaux.

Les comparaisons que les professionnels médiatiques dressent entre les rocks nationaux donnent à la circulation internationale du rock l'aspect d'une compétition sportive. Par exemple, Alain Wais écrit dans *Le Monde* en 1981 :

> Certains groupes, comme Téléphone ou Trust, qui s'imposent parmi les plus gros " vendeurs " en France (plus de trois cent mille exemplaires par album), ont même prouvé qu'il [le rock français] pouvait exister sur une grande échelle. Pourtant il n'y a pas dix groupes qui vivent de leur musique en France, et la plupart d'entre eux en vivent mal. Car, après les deux premiers, on tombe aussitôt à Bijou et Starshooter (une moyenne de cinquante mille albums) ou Marquis de Sade (trente mille). En comparant ces résultats aux scores des groupes anglo-saxons en France, on s'aperçoit qu'il reste un très gros effort à fournir, à tous les niveaux. S'il est vrai que le rock français n'est pas encore compétitif […][183]

On ne compte plus les articles – mais aussi les discours des professionnels du disque et du spectacle, j'y reviendrai – qui font de l'exportation du rock français à l'international un

[180] Wais (Alain), « Festival "Le rock d'ici" », *Le Monde*, 3 juillet 1978.
[181] Fléouter (Claude), « Téléphone au Palais des sports », *Le Monde*, 9 juin 1979.
[182] Quoi qu'encore, cela supposerait que tous les professionnels médiatiques qui adoptent une posture militante vis-à-vis du rock français soient des passionnés de rock. Dans le cas de Claude Fléouter cité ci-dessus, on peut en douter au regard de sa réception mitigée du rock au début des années 60, même si ses articles publiés par la suite dans *Le Monde* apparaissent plus positifs. Voir par exemple Fléouter (Claude), « Les musiciens et leur public », *Le Monde*, 24 juillet 1964.
[183] Wais (Alain), « Le quinzième MIDEM. Un univers adolescent », *Le Monde*, 26 janvier 1981.

enjeu central[184]. Si les professionnels médiatiques espèrent une future qualité du rock français, c'est pour que ce dernier devienne « *compétitif* » vis-à-vis des rocks étatsuniens et britanniques. Or, cette représentation agonistique induit un impensé des professionnels médiatiques. S'il y a une lutte internationale, ils se rangent naturellement du côté de leurs musiciens nationaux. Tout se passe comme si les professionnels médiatiques supportaient « leur » équipe nationale dans une compétition sportive internationale. D'ailleurs, dans un article consacré à un *match* de *football* qui oppose en 1984 des groupes nationaux de hard rock, *match* remporté par les groupes français, l'auteur conclut en incitant ces derniers à « *inscrire de nouveaux buts, dans les charts britanniques cette fois*[185] ». Un article consacré au groupe français Triangle, publié par Jacques Chabiron en 1970 dans *Rock & Folk*, peut fournir un autre exemple : « *[…] Triangle, à l'heure actuelle, pourrait bien conduire autoritairement la horde bien timide de ces musiciens dont nous attendons beaucoup, tout chauvinisme mis à part (notion périmée, au fait)*[186]. » Si Chabiron se garde de tout chauvinisme, il reste que son emploi du « nous » renvoie à la communauté nationale et qu'à ce titre, il est normal d'attendre beaucoup des musiciens français. Autrement dit, ce qui n'est pas précisé par les professionnels médiatiques mais qui structure pourtant leur discours, c'est qu'ils s'intègrent à la même communauté nationale que celle des musiciens, et qu'en défendant le rock français, ils prennent position pour les intérêts de la communauté nationale.

Les discours témoignent alors de ce que je qualifierai de « patriotisme ordinaire[187] ». Par « ordinaire », j'entends tirer profit de la notion de « banal nationalism », conceptualisée par Michael Billig, que Vincent Martigny propose de traduire par « nationalisme ordinaire », notamment parce que le terme « banal » peut recouvrir en français un sens péjoratif[188]. Refusant la distinction entre le patriotisme qui serait une forme *soft* du nationalisme et le nationalisme en tant que tel qui par définition serait *hard*, distinction généralement opérée dans les pays occidentaux pour distinguer les nations occidentales des nations du Sud (ou en voie de développement), Billig propose d'envisager la forme *soft* et la forme *hard* comme deux versions d'un même phénomène nationaliste[189]. La notion de « nationalisme ordinaire » sert alors à penser « *l'entretien d'un sentiment d'appartenance "banal", routinisé,*

[184] Outre les exemples qui ont été cités, voir Wais (Alain), « Bijou au Palais des Sports », *Le Monde*, 13 juin 1979 ; Wais (Alain), « Marquis de Sade », *Le Monde*, 13 novembre 1979. Pour les discours des professionnels de l'industrie du disque et du spectacle (dont les musiciens), voir *infra*.
[185] Châtain (Thierry), « 2-1 », *Rock & Folk*, n°215, janvier 1985, p.32.
[186] Chabiron (Jacques), « Triangle », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.128.
[187] A ma connaissance, seul un travail de recherche emploi l'expression. Daucé (Françoise), Le Huérou (Anne) et Rousselet (Kathy), « Les diversités du patriotisme contemporain », *Critique Internationale*, n°58, 2013/1, p.12.
[188] Billig (Michael), *Banal Nationalism*, Londres, Sage, 1995 ; Martigny (Vincent), « Penser le nationalisme ordinaire », *Raisons politiques*, n°37, 2010/1, p.5.
[189] Billig (Michael), *Banal Nationalism*, *op.cit*, p. 5.

inconscient, des individus à la nation[190] ». Cette idée m'a semblé pertinente pour analyser une prise de position en faveur du rock français qui, dans les discours des professionnels médiatiques, semble aller de soi. En revanche, je préfère m'orienter vers la notion de « patriotisme », plutôt que celle de « nationalisme », pourtant employée jusqu'à présent dans la thèse. S'il existe bien entendu plusieurs acceptions du « nationalisme », la notion reste généralement associée à un récit national, c'est-à-dire un discours qui raconte ce qu'est la nation. Par exemple, pour définir ce qu'il appelle « *le nationalisme des nationalistes* », Raoul Girardet parle d'un « *souci prioritaire de conserver l'indépendance, de maintenir l'intégrité de la souveraineté et d'affirmer la grandeur de [l'] Etat-nation*[191] ». Dans la définition qu'ils donnent à un tout type autre de nationalisme, le nationalisme culturel, Guy Michelat et Jean-Pierre Thomas évoquent également un récit sur ce qu'est la nation : « *Un nationalisme diffus et élémentaire, qui exprimerait un attachement aux modes de vie, à la culture […] exprime tout d'abord le sentiment de la supériorité de la civilisation française sur celle des autres nations […] exprime aussi la "fierté d'être Français à cause de la culture française" […]*[192] ». Certes, la légitimation du rock français comprend une part de nationalisme culturel dans la mesure où, en défendant le rock français, les commentateurs disent quelque chose sur « la vérité » de la nation française[193]. Mais ici, ce que des professionnels médiatiques mettent en jeu dans leur défense du rock français n'exprime ni le souci de conserver une indépendance ni l'attachement à un mode de vie puisqu'ils ne défendent pas une conception de la nation. Leurs discours ne portent pas sur ce qu'est la nation mais trahissent en revanche la volonté de défendre les intérêts de la nation dans le cas d'une compétition internationale[194]. Par « patriotisme ordinaire », il s'agit donc de renvoyer à une forme routinisée et inconsciente de l'attachement à la nation qui implique une défense des intérêts nationaux, sans nécessairement que cette défense dise quelque chose sur la « vérité » de la nation.

La notion de « patriotisme ordinaire » permet de résoudre la contradiction entre d'un côté, la posture militante des professionnels médiatiques, et de l'autre, le maintien d'une hiérarchie où les rocks britannique et étatsunien apparaissent (plus ou moins) en position de supériorité. De façon générale, les préférences des journalistes restent orientées vers les productions britanniques et étatsuniennes. Mais ce qui relève donc d'un goût ne les

[190] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français. Récit national et usages politiques de la culture en France (1981-1995)*, Thèse de doctorat en science politique sous la direction d'Astrid von Busekist, IEP de Paris, 2012, p.224.
[191] Girardet (Raoul), *Le nationalisme français : anthologie 1971-1914*, Paris, Seuil, 1983, [1966], p.9.
[192] Michelat (Guy), Thomas (Jean-Pierre Hubert), *Dimensions du nationalisme : Enquête par questionnaire*. *Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques 143*, Paris, Presses de la FNSP, 1966, p.32.
[193] Le dernier chapitre proposera de le démontrer.
[194] On aura donc compris que si j'opère une différenciation entre patriotisme et nationalisme, je ne m'inscrit pas moins dans le refus de Billig de distinguer un patriotisme *soft* qui serait caractéristique des nations occidentales d'un nationalisme agressif qui serait caractéristique des nations du sud ou en voie de développement.

empêchent pas de défendre les intérêts de la nation en défendant le rock français. Pour reprendre la comparaison avec une compétition sportive internationale, tout se passe comme si les professionnels médiatiques étaient fans d'un *club* étranger, croyaient en sa supériorité, mais rejoignent malgré tout les gradins des *supporters* d'un *club* français dans le cas d'une rencontre avec le *club* étranger.

J'ai mentionné exclusivement des discours de professionnels médiatiques dans la mesure où, comme nous l'avons vu plus haut, une analyse consacrée à la défense du rock français par les professionnels de la musique peut être biaisée par les intérêts qu'ils ont dans la production. On pourrait alors toujours arguer qu'envisager leur défense du rock français en termes de « patriotisme ordinaire » tendrait à voiler les intérêts corporatistes qu'ils poursuivent en défendant le rock français. Mais si l'on accepte d'adopter une théorie pluridimensionnelle de l'action, c'est-à-dire si l'on accepte l'idée que les intérêts corporatistes n'annulent pas l'attachement à la nation, il peut être intéressant de souligner qu'à l'instar des professionnels médiatiques, les professionnels de l'industrie du disque et du spectacle véhiculent eux-aussi une représentation agonistique des rocks nationaux, qu'on ne peut réduire à une lutte d'ordre économique et symbolique. Par exemple[195], interrogé dans *Rock & Folk* en 1971, Dominique Blanc-Francard, l'ingénieur du son du Château d'Hérouville – un studio du Val-d'Oise – répond à une question relative à l'avenir du rock français :

> Mon point de vue, c'est que ça va faire très mal, c'est tout. Je suis le problème depuis deux ans et je pense que cette année a vraiment vu une évolution insensée dans la qualité musicale des groupes. Bien sûr, certains ne sont pas encore débarrassés de leurs influences, mais ils jouent, et c'est là le plus important […] Et puis quand ils en auront marre de copier, ça deviendra énorme. Je suis certain que d'ici deux ans, on va assister à une forme d'expression musicale purement française, et concurrentielle au niveau international […] Il faut que, dans deux ans, les Américains fassent la gueule en écoutant les disques français[196].

Que cette prise de position en faveur du rock français soit déterminée en partie par des intérêts corporatistes, cela ne fait aucun doute – bien que, dans la mesure où bon nombre de groupes étrangers enregistrent au Château d'Hérouville, Blanc-Francard ne tire pas exclusivement des bénéfices économiques et symboliques des productions françaises. Mais l'explication n'enlève rien au « patriotisme ordinaire » qui ressort de ce propos : Blanc-Francard espère une qualité du rock français qui permettra à ce dernier de concurrencer les productions étatsuniennes.

---

[195] Pour d'autres exemples, voir Kœchlin (Philippe), « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *Rock & Folk*, art.cit ; Chabiron (Jacques), « Un groupe français », *Rock & Folk*, art.cit, p.90 ; Wais (Alain), « Bijou ne dort pas », *Le Monde*, art.cit.

[196] Ducourant (Bruno), « Vive le son ! », *Rock & Folk*, art.cit.

Mon usage du « patriotisme ordinaire », contrairement au « nationalisme ordinaire » de Billig qui met l'accent sur les élites politiques[197], est orienté vers « le bas » (*grassroots patriotism*)[198]. Cela dit, il est tout à fait possible de croiser les deux échelles. La représentation agonistique des rocks nationaux et l'enjeu de l'exportation du rock français sont aussi caractéristiques des politiques culturelles menées sous le ministère Jack Lang. En introduction, il a par exemple été fait mention de Bruno Lion, Chargé de mission pour le rock et les variétés, qui organise en 1989 des concerts de groupes français à New-York.

8.2.3 Lutter pour/lutter contre. Une légitimation relative et plurielle, déterminée par des effets de champ

La polarisation d'un champ du rock a également participé d'une légitimation du rock français, et ce pour plusieurs raisons. De façon générale, cette section reposera sur une logique paradoxale : en luttant contre des groupes français, des acteurs engagent d'autres acteur à lutter pour.

Au cours des années 70, des musiciens et des critiques rock s'en prennent aux labels intégrés qui seraient responsables des échecs du rock français. Dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1976, le groupe Ange met par exemple en cause la major Philips qui, pour des questions de rentabilité, ne leur a pas réservé suffisamment d'heures de studio pour l'enregistrement d'un de leurs albums[199]. Cette même année, dans une interview publiée dans *Best*, Cyrille Verdeaux, membre de Clearlight, impute les faibles ventes de leur deuxième album à leur label[200]. Virgin aurait alors cessé d'investir dans la promotion du groupe, suite au refus de ce dernier de s'installer au Royaume-Uni où les responsables du label y escomptaient un succès commercial plus important qu'en France. Dans l'article où est publiée l'interview, le journaliste Hervé Picart met également en cause le circuit traditionnel de l'industrie du disque et du spectacle qui serait plus généralement responsable du déclin des groupes de rock apparus au lendemain de mai 1968 :

> Pourquoi le mouvement dit "rock français" s'étouffa-t-il si pitoyablement, en 1972 ? Pourquoi tous les groupes qui fleurirent alors ont-ils quasiment tous disparu, les Triangle, Martin Circus (le vrai, pas l'ersatz abominable qui sévit actuellement) […] parce qu'il [le rock français] se confiait à un système de structures, le bon vieux show-business pour ne

[197] A ce sujet, voir l'introduction de thèse.
[198] Pour une approche « par le bas » du « patriotisme ordinaire », voir Daucé (Françoise), Le Huérou (Anne) et Rousselet (Kathy), « Les diversités du patriotisme contemporain », art.cit, p.12.
[199] Il faut en revanche préciser que la remarque ne vaut pas pour une critique puisque le groupe semble compréhensif vis-à-vis des contraintes économiques qui pèsent sur les majors : « *Quand un groupe anglais ou américain enregistre un album, sa maison de disques table sur des ventes mondiales et peut donc engager des dépenses très importantes, puisqu'elles seront amorties sur des ventes dans le monde entier à côté desquelles ce qu'Ange vend en France est peu de chose […] Alors, on ne peut en vouloir à notre maison de disques.* » Bailleux (Jean-Marc), « Ange passe », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.63.
[200] Picart (Hervé), « Le rock d'ici », *Best*, art.cit, p.69.

> pas le nommer, qui ne pouvait pas l'accueillir parce qu'il était d'une nature radicalement différente et qu'il ne pouvait pas faire du fric avec des gens qui s'en souciaient peu, en principe du moins. Et il n'était pas question de manœuvrer ces chevelus comme les gomineux de la variété : c'est qu'ils étaient rétifs. Alors, après un premier mouvement de curiosité bienveillante, il se rendit compte, le show-biz, que le rock français n'était pas exploitable et il coupa les vivres. Logique. Et le rock français, préférant ne pas mourir de faim, se reconvertit, et donc disparut[201].

Le déclin des groupes français aurait donc été provoqué par les labels intégrés qui, préférant investir dans des styles qui se vendent mieux, ont « coupé les vivres » aux groupes, ou ont exigé de ces derniers qu'ils changent d'esthétique. C'est également ce qu'indique mon entretien avec le chanteur Joël Daydé, produit par le label Riviera (filiale des Disques Barclay), qui revient sur son deuxième album White Soul, sorti en 1972 : « *Alors après, ils ont voulu me faire enregistrer des merdes, que j'ai enregistré d'ailleurs parce que j'ai dit : "Ah non je fais pas ça" ; "ben c'est ça ou rien"*[202]. » De fait, la frontière entre le rock et les variétés reste fragile puisque les producteurs fortement soumis à la contrainte économique peuvent, selon les nécessités du moment, réorienter les groupes de rock qu'ils ont produit en tant que tel vers les variétés. D'ailleurs, l'idée d'une « reconversion » évoquée par Picart n'est pas sans évoquer l'évolution esthétique des rockers français apparus en tant que tel sur le marché du disque entre 1960 et 1963[203]. Parce qu'ils défendent un principe d'autonomie du rock vis-à-vis des variétés, les critiques rock soutiennent ainsi les groupes français contre les stratégies commerciales des labels intégrés. Mais ce soutien est à double tranchant : la lutte pour l'autonomie implique également une exclusion de certains groupes ou chanteurs dont les journalistes laissent entendre qu'ils se sont compromis. Dans l'exemple ci-dessus, Picart vise explicitement Martin Circus (« *le vrai, pas l'ersatz abominable qui sévit actuellement* ») qui a signé en 1969 sur un label alternatif (Pop Music) puis rejoint deux ans plus tard Vogue, un label intégré. D'autres exemples peuvent être cités. Alors qu'Aphrodite's Child, signé chez Mercury (filiale de la major Philips) bénéficie d'une promotion dans la presse rock à la fin des années 60, le chanteur du groupe Demis Roussos ne sera plus mentionné en tant que rocker lorsqu'il entamera une carrière solo après la séparation de son groupe en 71[204]. De même, la presse rock ne s'intéresse pas à la carrière solo de Jean-Jacques Goldman mais chronique les disques de son groupe Taï Phong, signé chez Warner[205].

---

[201] *Ibid*, p.66.
[202] Entretien avec Joël Daydé, 8 mars 2016.
[203] A ce sujet, voir le chapitre 5.
[204] Deux articles écrits par le même journaliste de *Rock & Folk* témoignent très bien de cette évolution. En 1969, Jacques Chabiron vante les mérites d'Aphodite's Child. Deux ans plus tard, il évoque les musiciens du groupe français de rock Zoo qui sont obligés pour vivre de travailler pour des artistes de variétés, en l'occurrence Eddy Mitchell et Demis Roussos. Chabiron (Jacques), « Aphrodite euphoriques », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.15 ; Chabiron (Jacques), « Un groupe français », *Rock & Folk*, art.cit, p.48.
[205] Pons (Alain), « Le rock d'ici », *Best*, n°98, septembre 1976, p.52-55.

L'évolution esthétique de quelques artistes ne suffit pas à valider l'hypothèse d'une stratégie des labels intégrés qui chercheraient à étouffer le rock français dans l'œuf. De plus, si le parallèle avec les rockers devenus des chanteurs yéyés au cours des années 60 semble au premier abord pertinent, des producteurs de labels intégrés expriment dans les années 70 leur volonté de soutenir le rock français, ce qui n'était pas le cas des producteurs yéyés. Comme nous l'avons vu plus haut, Bernard de Bosson, directeur du catalogue international des Disques Barclay, investit pourtant dans un groupe français (Zoo), au nom de son goût pour le groupe. Loin d'illustrer une réticence des labels intégrés à investir dans le rock français, de Bosson obtient pour Zoo une avance de plusieurs millions de francs sur la base de plusieurs centaines de milliers de disques vendus – alors que le premier album du groupe s'est vendu à 11.000 exemplaires –, qu'il espère récupérer au bout de trois ans[206]. De Bosson investit également deux millions dans l'organisation d'une tournée du groupe au Royaume-Uni. Une interview de Philippe Constantin, publiée dans *Rock and Folk* en 1977, offre un autre exemple. Directeur des éditions de Pathé (filiale d'EMI), Constantin développe une argumentation qui va à l'encontre des critiques adressées aux majors par les critiques rock et les musiciens :

> En France, les principaux critères et arguments de vente de disques ce sont les passages en radio. Ce qui n'y passe pas ne se vend pas, à part quelques exceptions. Or, nous avons sans doute ici les radios les plus réactionnaires du monde. Vouloir promouvoir un artiste qui soit un peu original, qui dérange un peu le ronron de la pub, c'est donc s'exposer à pas mal d'ennuis, et d'une certaine façon essayer de contourner les médias dominants. Cela suppose de pouvoir investir du blé. Prenons le cas Higelin : cela fait trois ans que Pathé travaille sur lui et cela commence seulement à porter ses fruits. Jusqu'à il y a six mois, l'opération était tragiquement déficitaire : aucun producteur indépendant n'aurait donc pu s'y risquer[207].

Autrement dit, contrairement aux labels alternatifs, les majors ont les moyens financiers de prendre des risques, en pouvant investir sur le long terme.

Que les labels intégrés aient déployés des stratégies néfastes ou au contraire favorables au rock français, les données sur lesquelles je m'appuie ne peuvent en aucun cas servir à valider telle hypothèse plutôt que telle autre, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'acteurs qui mettent en cause d'autres acteurs. Ce qui est en revanche intéressant pour la question d'une légitimation du rock français, c'est qu'à travers ces distinctions (musiciens et critiques *versus* labels intégrés, responsables de labels intégrés *versus* circuit alternatif) déterminées par la position qu'occupent les acteurs dans un espace de production et de réception polarisé, les uns et les autres se disputent la défense du rock français. Des producteurs positionnés au pôle

[206] Kœchlin (Philippe), « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *Rock & Folk*, art.cit.
[207] Bourre (Michel), « Show biz blues », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.79.

commercial de l'espace de production pourraient tout à fait assumer un désintérêt pour le rock français, au nom de la contrainte économique qui pèse sur eux. Ainsi, quelles que soient leurs positions, des acteurs entendent soutenir le rock français, les uns contre les stratégies commerciales des labels intégrés, les autres contre l'impuissance des circuits alternatifs.

La légitimation médiatique du rock français est au moins en partie le produit de la polarisation de l'espace de la presse rock qui s'est structuré autour d'une série d'oppositions binaires. *Best* offre un premier exemple significatif. Dès sa création en 1968, le magazine est promu et reçu comme un média « populaire », parce que *Rock & Folk* s'était déjà imposé en tant que revue musicale « intellectuelle »[208]. Or, suivant la même logique, parce que *Rock & Folk* s'est orienté majoritairement – après néanmoins quelques premiers numéros qui ont offert une place conséquente aux musiciens français –, vers les rocks britannique et étatsunien, *Best* apparait *de facto* plus spécialisé dans le rock français, notamment avec une rubrique mensuelle qui lui est consacré (« Le rock d'ici »).

Cette idée d'une prise de position en faveur du rock français déterminée par la position qu'occupe *Best* vis-à-vis de *Rock & Folk* se retrouve ensuite dans le tri respectif que les deux magazines opèrent au sein des productions françaises[209]. Alors que *Rock & Folk* offre ses colonnes à des groupes français plus ou moins politisés, plus ou moins alternatifs, *Best* promeut des groupes au succès commercial important que *Rock & Folk* à tendance à laisser de côté. Ainsi, si les journalistes de *Best* et de *Rock & Folk* se retrouvent dans une lutte contre l'hétéronomie, c'est-à-dire une lutte contre les stratégies commerciales qui menaceraient le rock français d'une variétisation, le principe économique, ou plus exactement, la question du succès commercial des groupes est fondamentalement clivante. Pour prendre un premier exemple, les deux magazines dévalorisent Martin Circus, après avoir soutenu le groupe dans un premier temps. Mais les justifications de ce rejet ne sont pas du même ordre. Comme nous l'avons vu plus haut avec Hervé Picart de *Best*, le problème tient à la variétisation de Martin Circus, provoquée par les responsables de leur label pour des raisons commerciales. En revanche, le succès commercial du groupe n'est pas posé comme un problème en tant que tel. Au contraire, Picart semble regretter plus généralement que les stratégies commerciales des labels intégrés ne permettent pas aux groupes français de rencontrer un succès commercial

[208] Concernant les espaces respectifs qu'occupent *Rock & Folk* et *Best* au sein de la presse rock, voir le chapitre 6.

[209] J'analyserai d'abord les réceptions des groupes français de rock par les deux magazines comme si chacune d'elle renvoyait à un consensus partagé par l'ensemble des équipes qui composent chacune des deux rédactions. Mais plus loin, nous verrons que les principes structurants qui permettent de tabler sur une réception clivée se retrouvent ensuite au sein même de chacune des deux rédactions. Par exemple, si je vais mentionner ici le rejet de Martin Circus dans *Rock & Folk* par Paul Alessandrini, il sera question plus loin d'un autre journaliste du même magazine, Jacques Chabiron, qui prend la défense du groupe. De même, si j'évoquerai la dévalorisation fréquente d'Ange dans *Rock & Folk*, je mentionnerai ensuite certains journalistes du magazine qui apprécient le groupe.

important sur le terrain stylistique du rock. A l'inverse, dans un article publié dans *Rock & Folk* en 1970, Paul Alessandrini met l'accent sur le succès commercial du groupe, sans que la question d'une variétisation ne soit évoquée :

> L'autre piège : le commercial. Plusieurs raisons à cela : le besoin de succès que ressentent certains, ou simplement l'argent. L'on pense à Martin Circus, qui, au départ, essaya d'imposer son propre son, façonné et poli pendant de nombreux mois : avec le succès[210], ce qui pouvait apparaître comme d'intéressantes tentatives, comme une aventure digne d'intérêt, semble, par la répétition continuelle des thèmes, par le manque évident d'apports nouveaux, n'être qu'une accumulation de trucs sonores, d'effets stéréotypés ; les mots, sans une évolution indispensable, restent d'une grande pauvreté[211].

Les réceptions respectives de Martin Circus par les deux magazines ne suffisent pas à démontrer une légitimation du rock français qui serait déterminée par la position qu'occupent les acteurs dans l'espace de la presse rock, puisqu'au final, le groupe est dévalorisé aussi bien par *Rock & Folk* que par *Best*[212]. En revanche, les réceptions respectives d'Ange sont plus significatives puisque le groupe est largement promu dans *Best* – le chanteur Christian Décamps y tient par ailleurs une rubrique de poésie, « Coups de plume » –, fréquemment dévalorisé ou simplement absent dans *Rock & Folk*. Il faut d'abord souligner qu'Ange est le groupe français de rock qui a vendu le plus de disques dans les années 70. Chaque année, entre 75.000 et 250.000 albums sont écoulés[213]. Or, c'est bien au nom de ce succès commercial conséquent qu'Alessandrini (*Rock & Folk*) exclut le groupe d'un article consacré au rock français : « *Nous oublions à dessein ceux que nous considérons comme les faiseurs, les tâcherons, à la recherche du tube de l'été, à travers des harmonies simplistes ou édulcorées, des mots ternes et pauvres ; ainsi, Alice, Dynastie Crisis et autres Anges*[214]. » Toujours dans *Rock & Folk*, en 1977, Michel Bourre se montre également méfiant vis-à-vis du succès commercial du groupe :

> […] alors que la plupart des musiciens français se voient contraints de faire dans la douleur des choix désespérés entre l'exil et une vie marginalisée, pour cause de léthargie profonde des structures du Spectacle Hexagonal, les enfants électriques de Belfort l'Endormie savourent les joies de la reconnaissance publique. Ange est, d'après les critères du commerce, "le premier groupe de "pop-music" français", c'est-à-dire qu'il déplace les foules, qu'il les distrait, qu'il les contente, qu'il les enchante, qu'il vend chacun de ses albums à plus de 100 000 exemplaires, mélangeant dans des proportions

---

[210] Alors que les trois premiers singles du groupe, sorti en 1969 et en 1970, n'entrent pas dans le *top 60* annuel, Je M'Eclate Au Sénégal, sorti en 1971, atteint la 18e position en s'écoulant à plus de 300.000 exemplaires. Ferment (Fabrice), « Top-France », *Top-France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/annuel.htm

[211] Alessandrini (Paul), « Pop français », *Rock & Folk*, art.cit, p.52.

[212] Il était en revanche nécessaire d'évoquer les réceptions de ce groupe qui témoignent bien d'un espace structuré de la presse rock.

[213] Ferment (Fabrice), « Top 33 Tours-1973 », *Top-France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/html/33tours/33t1973.htm

[214] Alessandrini (Paul), « Pop français », *Rock & Folk*, art.cit, p.53.

> difficiles à définir avec précision les publics habituels de la variété française et du rock[215].

Préciser qu'Ange est le premier groupe français « *d'après les critères du commerce* », c'est laisser entendre qu'il ne l'est pas si l'on retient d'autres critères. De plus, Bourre émet des réserves quant à l'identité musicale du groupe, soit en employant les guillemets à « pop-music », soit en évoquant un public en partie composé d'amateurs de variétés. Cette même année, François Ducray exclut le groupe plus explicitement du rock : « *Bien sûr, Ange avant eux [Bijou] s'est acharné à jouer partout où c'était possible, se constituant ainsi un très nombreux et très fidèle public. Mais Ange n'est rock que par lointaine parenté […][216]* » Enfin, pour Benoît Feller qui écrit l'année suivante, Ange est « *plus proche d'Aristide Bruant que des Beatles[217]* ».

Parce que l'espace de la presse rock est structuré, les journalistes de *Rock & Folk* engagent, en luttant contre Ange, d'autres journalistes à lutter pour (et inversement). En effet, le rejet d'Ange par *Rock & Folk* est corrélé à la valorisation du groupe par *Best*, mais aussi et plus largement par des acteurs plus proches du pôle commercial de l'espace de réception que ne le sont les journalistes de *Rock & Folk*. Mon entretien avec Jean-Bernard Hebey montre bien que sa défense d'Ange est structurelle, au sens où elle est déterminée par la position qu'il occupe dans l'espace médiatique. Né en 1945 d'un père comédien et d'une mère costumière – son oncle est le manager de Charles Trenet –, Hebey quitte le lycée à 17 ans. Il rejoint alors Europe n°1 et anime Salut les Copains à partir de 1966. En 1968, il anime l'émission Poste Restante sur RTL, et c'est par le biais de cette émission qu'il contribue au succès commercial d'Ange en le diffusant régulièrement. A ma demande, il explique alors son intérêt pour le groupe en l'opposant à leur rejet par les « critiques rock[218] » et les animateurs d'émissions radiophoniques « intellectuelles » :

> Q : Mais qu'est-ce qui s'est passé avec Ange alors ? On dit que c'est vous qui avez fait leur carrière. J'ai trouvé ça à la fois dans *Rock &Folk* et dans *Best*.
>
> R : Oui oui. Non mais vous… de leur part, vous pouvez le dire aussi. Parce que j'étais le seul. D'abord, je trouve que Christian Décamps sur scène […] c'était un spectacle extraordinaire, c'était un personnage inouï. Mais surtout, le mec a fait du rock en racontant l'histoire de paysans français, ce que faisaient les anglais, ce que faisait… enfin une grande… une grande tendance dans la musique anglo-saxonne. Donc lui, il était ancré dans le territoire français. Et j'avais raison, c'est que ça a résonné dans le peuple français

[215] Bourre (Michel), « Parole d'ange », *Rock & Folk*, art.cit.
[216] Ducray (François), « Bijou », *Rock & Folk*, N°130, novembre 1977, p.70.
[217] Bruant est un chanteur de la fin du 19e siècle-début du 20e. Feller (Benoît), « Ange », *Rock & Folk*, n°132, janvier 1978, p.149.
[218] Dans l'extrait qui sera mentionné, Hebey met effectivement en cause « *tous les rock critics* ». Il faut prendre des précautions vis-à-vis de cette expression généralisante puisqu'encore une fois, *Best* participe largement à la promotion du groupe. On comprendra au fil de l'extrait que par « *tous les rock critics* », Hebey cible en fait *Rock & Folk*.

comme jamais. Le Ange a vendu des millions de disques. J'ai organisé moi une tournée pour eux, c'était le premier groupe français à faire tous les Palais des Sports de France. Ça a marché de façon inouï, le disque… et évidemment, tous les *rock critics*, tout le monde : "Ah, berk ! Français, machin" […] Mais l'un des premiers albums, ça s'appelle Émile Jacotey. Le mec, en couverture, il a une casquette, c'est un paysan. Et là, ça résonnait vis-à-vis des Français, je veux dire, ça sert à rien de faire une émission de radio que personne n'écoute ou qui ne veut rien dire à personne. Donc il faut faire quelque chose qui peut résonner dans le… sur le territoire français. On peut pas seulement faire rêver avec Grace Slick et Jefferson Airplane, en rêvant de la Californie. Les mecs qui habitent à Bourg-en-Bresse, la Californie, ils savent pas à quoi ça ressemble, donc il faut leur parler de chez eux aussi […]

Q : Pourquoi on dit que c'est vous qui avez fait Ange alors ?

R : Ben j'ai ce pouvoir et surtout les autres n'en voulaient pas ; personne d'autre ne les passait. Or moi, j'avais quand même une très très grosse audience et… je prends souvent cette image : Il suffit d'une goutte de colorant dans une piscine pour colorer toute la piscine. Ben il s'avère qu'à l'époque, on a quand même des audiences, le soir, on arrive à avoir jusqu'à 20 millions d'auditeurs ou 15 millions d'auditeurs puisqu'il n'y a pas de télé. Faut pas oublier qu'à l'époque, y pas Canal +, je crois pas, en 69-70, y a pas Canal +. Le soir, si vous avez 17-18-19 ans, 16 ans, y a rien d'autre à faire que d'écouter la radio.

Q : Et il existait que votre émission ? Y avait pas d'autres émissions ?

R : Non non, si si, y avait Lancelot sur Europe, qui lui, il était intelligent [ton ironique], il était intelligent, il prenait du LSD en direct, il était… c'est un intellectuel. Donc ça faisait chier tout le monde en gros mais c'était… alors évidemment toute la presse disait que c'était un génie. Parce que moi, j'étais à RTL, c'est une station populaire donc évidemment, tout ce qui est populaire : "Caca, c'est pas bien, ça a du succès, quelle horreur !" Bon puis sinon, y avait le Pop Club de France inter.

Q : Ils passaient du rock ?

R : Bien sûr, tous les samedis soirs, mais à partir de 22h.

Q : Au niveau de la programmation, ça ressemblait à ce que vous pouviez faire ?

R : Pas du tout parce qu'eux… élitistes. Et ce sont des amis […] Mais c'était des gens élitistes. Moi je suis tout sauf élitiste. Moi, de par ma… alors maintenant vous connaissez d'où je viens, de par ma formation, c'est Molière. Quelle est la règle ? Plaire. Alors plaire, pas à n'importe quel prix, mais si vous faites une radio, c'est pour être écouté […]

Q : Pourquoi "élitistes" ?

R : Alors Bernard Lenoir [programmateur musical au Pop-Club sur France-Inter] qui est mon pote, je le répète, que j'adore, machin… Bernard, dès qu'un disque avait du succès… c'était comme *Rock & Folk*, dès qu'un disque avait du succès… ou non, le pire c'était Bayon à *Libération*. Dès qu'un disque a du succès, évidemment, faut pas en parler, ça ne peut être que de la merde : " Ah oui, c'est commercial !". Ben oui. Vous savez moi, Jay-Z, il a vendu 150 millions d'albums, je trouve ça formidable, je m'en fous qu'il en vende ; comme je m'en fous qu'il n'en vende pas d'ailleurs. Moi, l'important, c'est "est-ce que c'est bon ?" Est-ce que c'est bien ? Est-ce que ça va […] Et eux, un autre truc qui était de dire : "Non non, ça marche". Ben oui ! C'est pas… c'est pas un défaut que ça marche. Bon. Donc moi, j'ai trouvé qu'Ange était formidable, je pensais que ça allait répondre à une attente du public d'un rock français, typiquement français. Je passe le disque, boum ! Je veux dire les ventes explosaient, les tournées, machin. Bon, c'est que je me suis pas trompé […] Et j'ai une chance formidable, personne d'autre que moi ne les

> passe, personne d'autre ne les passe, donc effectivement, c'est moi qui fait le succès d'Ange, puisque personne ne les passe[219].

Hebey met en jeu une série d'oppositions liées entre elles. D'abord, la valeur qu'il attribue à Ange repose sur sa « francité[220] » alors que les critiques rock sont tournés vers la Californie. Ensuite, alors que les journalistes de la presse rock ou généraliste (*Rock & Folk*, *Libération*) et les professionnels de la radio (Campus, Pop Club) rejettent les musiques qui rencontrent un succès commercial important, Hebey valorise Ange précisément au nom de son succès commercial. Notons d'ailleurs que ce second point justifie le premier. En effet, si il apprécie la « francité » du groupe, c'est parce qu'elle permet au plus grand nombre de s'y identifier. Pour le dire autrement, la « francité » d'Ange explique le succès du groupe, et c'est à ce titre qu'Hebey l'a valorisé. Enfin, il a contribué au succès d'Ange parce que « *personne d'autre ne les passe* », notamment parce qu'il anime une émission sur une « *station populaire* » qui, par définition, reconnait le succès commercial, alors que l' « élitisme » de ses homologues sur Europe n°1 ou France-Inter les pousse à s'en tenir à l'écart.

La légitimation d'Ange à Poste Restante ou dans *Best* – magazine également promu et reçu comme une presse « populaire »[221] – semble donc être le produit d'une homologie structurale, c'est-à-dire qu'elle est déterminée par des positions homologues, celle que le groupe occupe dans l'espace du rock, et celle qu'occupent *Best* et *Poste Restante* dans l'espace médiatique. A l'inverse, le rejet d'Ange dans *Rock & Folk* et dans des émissions comme Campus ou le Pop-Club est également le produit d'une homologie structurale, c'est-à-dire qu'il est déterminé par des positions antagonistes, celle qu'occupe Ange dans l'espace du rock et celle qu'occupent ces médias « intellectuels » dans l'espace médiatique.

Isolément, le critère commercial reste insuffisant pour rendre compte des stratégies de distinction qui participent d'une légitimation (relative) du rock français. En effet, comment expliquer la valorisation dans *Rock & Folk* de groupes comme Téléphone qui, à la charnière des années 70 et des années 80, rencontrent également un succès commercial important ? Au-delà de la question du succès commercial des groupes, les clivages qui caractérisent les espaces de production et de réception du rock nécessitent une analyse en termes d'habitus. Pour le démontrer, je m'appuierai d'abord sur un entretien mené avec le bassiste Ferdinand Richard. Né en 1950 au Maroc, Richard a passé son enfance à Saint-Malo avant d'entrer en pension dans une école religieuse à Valence. Il poursuit ensuite des études de littérature médiévale à l'université de Grenoble et entre dans le même temps au Conservatoire National

[219] Entretien avec Jean-Bernard Hebey, 14 mai 2015.
[220] J'y reviendrai au dernier chapitre.
[221] A ce sujet, voir le chapitre 6.

de Région. Au début des années 70, Richard interrompt ses études. Après avoir joué dans un groupe de free jazz, il fonde en 1973 le trio Etron Fou Leloublan qui sort son premier disque trois ans après, sur le label alternatif Gratte-Ciel. Le groupe connaît alors un succès d'estime, notamment dans *Rock & Folk*. Au cours de l'entretien, Richard répond à deux « erreurs » que je commets, n'ayant pas connaissance des différences qu'il pouvait exister entre son groupe et Ange, dont les esthétiques, musicales comme visuelles, m'apparaissaient proches[222] :

> R : 68, ça a eu aussi cet effet de clarifier les choses. Je veux dire, y avait la musique des bourgeois, du système, de l'*establishment*, et la musique de la contre-culture. Et donc là, ça a divergé. Enfin, tout ce qui était "variét", machin, c'était parti dans la musique du système, et tout ce qui était rock, machin, c'est parti dans la contre-culture. Et là, y a eu une vraie séparation.
>
> Q : Et des groupes comme les Stones, vous les aimiez quand même ? Qui sont pourtant…
>
> R : Alors les Stones, c'est compliqué parce que les Stones… et pour nous, c'était pas l'*establishment*, même si ils vendaient beaucoup. Comme The Who, tous ces groupes-là, les groupes de rock anglais. Quelqu'un qui était plus clairement pour nous un traite à la cause… par exemple, je pense qu'Hugues Aufray, pour moi, c'était… à partir des années… après mai 68 en fait, ça n'a été plus possible vraiment d'écouter Hugues Aufray quoi […] y avait d'autres mecs, y avait ce fameux chanteur de punk belge Plastic Bertrand qui avait fait un très gros carton et qui se revendiquait punk mais qui était quand même chez Vogue, qui était vraiment… qui était un pied dedans un pied dehors, ce qui était pour nous un traîte à la cause aussi […] pour nous, c'était pas notre milieu. Par contre, dans les Français, y avait des gens, plus tard, début des années 70, qui étaient à la fois dans des grosses ventes de disques mais qu'on considérait comme étant plutôt proche de nous. Par exemple…
>
> Q : Ange ?
>
> R : Non justement. Ange, nous… pour nous, c'était plutôt "variét". Par contre, Catherine Ribeiro, c'était plutôt de notre côté. Elle faisait 5 mille personnes.
>
> Q : Ange, "variét" ?
>
> R : Parce qu'on trouvait que quand même, la musique était vraiment pauvre quoi. Et puis les textes, vraiment tartes. Et puis la déco tout ça, c'était franchement tarte. Ange en fait… j'ai compris pourquoi, parce que nous, on était déjà des intellos, sans s'en rendre compte, et que Ange, c'était vraiment *working class*, c'est des prolos de chez prolos.
>
> Q : Pourtant, Etron Fou a un peu joué aussi sur une image de "paysan", non ?
>
> R : Ah non, c'est pas pareil, nous on était des *dropout*, expatriés dans la campagne ardéchoise, sur les plateaux. Mais on était tous des soi-disant intellectuels, bien éduqués. Les mecs d'Ange, c'étaient des mécanos au départ[223].

Le critère commercial reste ici (en partie) opérant ; par exemple, lorsqu'il met à distance Plastic Bertrand « *qui avait fait un très gros carton* » et qui a signé sur un label intégré (Vogue). Mais le critère commercial reste insuffisant pour rendre compte des distinctions qu'il opère puisqu'il ne considère pas que les Stones relèvent de « *l'establishment, même si ils vendaient beaucoup »*, ou encore parce qu'il admet une proximité entre son groupe et des

[222] Je reviendrai sur ce point au chapitre suivant.
[223] Entretien avec Ferdinand Richard, 29 mai 2015.

« *grosses ventes de disques* », à l'instar de Catherine Ribeiro[224]. Son rejet d'Ange apparait alors moins suscité par le succès commercial du groupe que par son origine prolétaire.

Si je n'ai pas trouvé d'autre exemple qui exprime aussi explicitement un goût de classe, l'idée d'une réception déterminée par l'habitus – en tant que dispositions permanentes liées à l'ensemble des espèces de capital dont dispose un individu, et plus particulièrement ici, le capital scolaire – se pose pour l'ensemble des acteurs qui associent Ange à un goût illégitime, voire vulgaire, et ce, au-delà de la question de son succès commercial. Pour citer un autre exemple tiré d'un de mes entretiens, Alain Wais, journaliste du *Monde*, relativise fortement la qualité artistique du groupe :

> R : […] Ange était associé à *Best* par l'intermédiaire de Christian Décamps. C'était énorme Ange à l'époque, ça vendait énormément de disques.
>
> Q : Plus que Magma ?
>
> R : Nettement plus. Qu'est-ce qui pourrait y avoir comme équivalent aujourd'hui ? Je sais pas… Beigbeder dans *Voici* qui… voilà, là, c'était Christian Décamps qui… bon alors toute proportion gardée, parce que c'était vraiment ringard quoi ! Christian Décamps, et Ange, et les poèmes des lecteurs [la rubrique qu'il tient dans *Best*], c'était vraiment… les poèmes de lycéens. C'était des gamins, c'était vraiment naze. Mais comme Ange, c'était… c'était vraiment… c'était un Genesis [groupe britannique de rock progressif] de fête paroissiale quoi ![225]

L'expression « *Genesis de fête paroissiale* » peut se lire de deux façons. Wais élabore ici une critique déjà adressée dans les années 60 aux musiciens français : le rock français est présenté comme une pâle copie des rocks britanniques et étatsuniens. Mais si l'on met dos à dos l'origine prolétaire de Christian Décamps qui a passé son enfance en Haute-Saône et l'origine sociale du chanteur de Genesis (Phil Collins), fils d'un père assureur et d'une mère travaillant dans une agence de théâtre londonienne – par l'intermédiaire de sa mère, Phil Collins obtiendra dès 14 ans des petits rôles dans des pièces de théâtre –, on peut entendre par « *Genesis de fête paroissiale* » l'idée d'un Genesis « populaire », campagnard et/ou prolétaire[226]. De plus, comment rendre compte de sa dévalorisation d'Ange, et plus particulièrement des poèmes des lecteurs dont Décamps à la charge dans *Best,* sans souligner qu'Alain Wais, né de parents travaillant dans l'immobilier, se définissant lui-même comme un « *fils de bonne famille* », a suivi des études de littérature ?

---

[224] Cela dit, il exagère le succès de Catherine Ribeiro qui en aucun cas ne peut être comparé à celui d'Ange. En effet, entre 1972 et 1978, aucun album de Catherine Ribeiro n'apparaît dans les ventes annuelles des 33ts où sont mentionnés les albums vendus au minimum à 75.000 exemplaires. Ferment (Fabrice), « Top 33 Tours », *Top-France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/html/33tours/33t1971.htm

[225] Entretien avec Alain Wais, 10 mars 2015.

[226] Je ne sous-entends pas qu'en employant l'expression, Wais ait cherché à signifier ce second sens qui suppose par ailleurs qu'il ait une connaissance de l'origine sociale de Phil Collins. Mais je pense que dans cette distinction qu'il opère entre ces deux groupes de rock progressif, il faut avoir en tête des facteurs qui peuvent déterminer les classements opérés par les acteurs sans qu'ils n'en aient conscience.

Plus largement, en analysant le rejet d'Ange dans *Rock & Folk*, on ne peut faire l'économie du capital scolaire des journalistes dont bon nombre ont effectué des études dans l'enseignement supérieur[227]. Puisqu'il a été fait mention de Paul Alessandrini et de François Ducray, il peut être intéressant de rappeler que le premier a effectué des études au sein d'une école de journalisme, le second des études en histoire. A l'inverse, on ne peut comprendre la légitimation d'Ange par Jean-Bernard Hebey sans souligner qu'ayant quitté l'école à 17 ans, il dispose d'un capital scolaire moins volumineux que celui de la plupart des journalistes de *Rock & Folk*. De même, on ne peut comprendre l' « élitisme » dont parle Jean-Bernard Hebey au sujet de l'évitement d'Ange par ses confrères Michel Lancelot, José Artur et Bernard Lenoir sans revenir sur les différentes espèces de capital dont ces derniers disposent. Michel Lancelot est diplômé en psychologie, licencié en histoire-géographie et a par ailleurs obtenu un certificat de langue celtique. Fils d'un officier de marine devenu commissaire de la Marine puis sous-préfet, José Artur a été scolarisé au sein d'écoles catholiques. Enfin, Bernard Lenoir a été élevé à Alger par un beau-père distributeur-exploitant de films, associé au père d'Yves Saint Laurent. Ainsi, la légitimation d'Ange par les uns et leur dévalorisation par les autres semblent avoir été déterminées (au moins en partie) par les propriétés sociales du groupe et des professionnels médiatiques en question, qui dans un cas, sont structurellement homologues, dans l'autre, structurellement antagonistes.

La notion d'homologie structurale permet également d'expliquer la légitimation de Téléphone dans *Rock & Folk*[228], alors que le groupe rencontre le succès commercial – leur deuxième album, sorti en 1979, se vend à plus de 200.000 exemplaires[229]. Fils d'un sous-préfet, Jean-Louis Aubert effectue des études secondaires au lycée Pasteur à Neuilly-sur-Seine puis au lycée Carnot à Paris. Il obtient alors en 1974 un bac C. Avant de se consacrer à sa carrière musicale, il étudie la musicologie à l'université de Vincennes. Né en Algérie, Louis Bertignac obtient également un bac C au lycée Carnot. Il entame par la suite des études de médecine.

D'une façon plus subtile, la réception de Trust dans *Rock & Folk* et *Le Monde* peut être également lue par le prisme de l'habitus, à condition de ne pas rattacher exclusivement la notion à la question de l'origine sociale. En effet, si l'on retenait l'idée d'une réception déterminée par l'homologie des propriétés sociales du groupe et des journalistes, Trust devrait, à l'instar d'Ange, être rejeté au nom de leur origine prolétaire. Or, qu'il s'agisse de

---

[227] A ce sujet, voir le chapitre 6.

[228] Voir par exemple M.D.B., « Téléphone », *Rock & Folk*, n°126, juillet 1977, p.47 ; Dister (Alain), « Jolis mômes », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.64-65.

[229] Ferment (Fabrice), « Top 33 Tours-1979 », *Top-France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/html/33tours/33t1979.htm

leur réception dans *Rock & Folk* ou dans *Le Monde*, les discours sur le groupe sont ambivalents. Dans *Le Monde* en 1977, Alain Wais écrit au sujet de Bernie Bonvoisin : « *Le chanteur est un des rares Français à savoir maîtriser l'anglais et faire sonner les mots sans tomber dans l'imitation systématique des modèles anglo-saxons. Il a cette voix tellement forte et rauque et cette présence scénique si personnelle*[230]. » Mais dans un article publié deux ans plus tard, on comprend que sa valorisation du chanteur ne vaut pas pour une valorisation du groupe : « *Derrière lui, le groupe est un peu à la traîne, en dépit d'un matériel impressionnant, avec un hard-rock sans grande originalité qui reste, somme toute, l'assurance d'un succès substantiel en France*[231]. » Cette hésitation entre valorisation et dévalorisation se retrouve dans un article d'Hervé de Plasse publié dans *Rock & Folk* en 1985 :

> A ses débuts, la critique était presque favorable au mixage punk et heavy puis, le succès venant, le navire prit l'eau par tous les bords. Trop d'influence AC/DC, trop de beuglantes, trop de riffs lourds, de textes à coup sûr démagogues […] A la charge de Bernie et son gang, il faut être juste et avouer qu'ils ont commis suffisamment d'erreurs pour se faire mordre la queue. A commencer par leur présence constante dans les locaux de leur maison de disques. A la façon de métallos salariés. Pas bon pour l'image. Et puis une propension un peu facile à attraper la grosse tête. Ces reproches restent bien loin de la vérité et l'intérêt de Trust se trouve ailleurs. Les gens du groupe sont effectivement des fortes têtes avec les qualités et les défauts que cette condition suppose […] Gênant de dire que Trust reste Trust, un bastion du rock français étiqueté. Ennuyeux de faire face aux cyniques (Trust ? Ils sont pas séparés ? Merde !) en étant presque convaincu qu'un groupe pareil mérite sa place et son statut. Une tâche ingrate pour lui et son public de résister aux assauts du temps, de la reconsidération d'un genre qui se veut par essence éphémère et trop adolescent pour tenir la distance. Cette fois le groupe retrouve sa verve, à grands coups de guitares énervées, de giclées de sax et d'énergie juvénile. Bernie chante avec des accents parfois proches du Johnny national et se forge une voix qui sort du cri métallique traditionnel pour une rigueur doublement efficace. Un cinquième album en forme d'ultime chance, de mise en place, décisif et honnête. Les uns serreront les poings d'énervement, les autres de plaisir[232].

Si de Plasse renvoie essentiellement les critiques négatives à ses confrères, son article reste empreint d'une ambivalence telle que, lorsqu'il conclut « *les uns serreront les poings d'énervement, les autres de plaisir* », on ne sait vraiment de quel côté il penche. A mon sens, ces réceptions mitigées peuvent s'expliquer par les textes du groupe dont la portée sociétale agit comme un principe légitimant qui neutralise en partie ce que leur origine sociale apporte d'illégitime[233].

---

[230] Wais (Alain), « Rock Bijou et Trust à l'Olympia », *Le Monde*, 6 décembre 1977.
[231] Wais (Alain), « Rock. Bernard Bonvoisin et Trust », *Le Monde*, 30 juin 1979.
[232] De Plasse (Hervé), « *Trust* », *Rock & Folk*, n°215, janvier 1985, p.90.
[233] Nous avons déjà vu au chapitre 6 que la portée sociétale et politique qui est reconnue à certaines *stars* du rock étatsunien ou britannique agit effectivement comme un principe légitimant qui neutralise ce qui d'ordinaire est reçue comme illégitime par les journalistes de *Rock & Folk*, à l'instar par exemple du succès commercial.

Outre l'exemple de Trust, les relations qu'entretiennent Ferdinand Richard et le groupe Camizole peuvent servir de garde-fou contre un sociologisme radical selon lequel les réceptions seraient uniquement fonction de l'origine sociale et du capital scolaire des acteurs. Alors que Richard rejette explicitement Ange au nom de leur origine prolétaire, *quid* de sa fréquentation de Camizole, composé d'un fils de facteur (Jacky Dupety) et d'un fils d'ouvrier (Dominique Grimaud)[234] ? Né en 1950, Grimaud passe son enfance à Chartres. Après des études dans un collège d'enseignement technique, il rejoint un collectif de performance musicale puis enregistre avec Camizole un disque pour le label Tapioca en 1978 – mais le disque ne sortira pas. En parallèle de ses activités musicales, Grimaud travaille dans un centre de tri postal. Au cours de l'entretien, Grimaud présente sa fréquentation des réseaux avant-gardistes comme une anomalie :

> Dans les milieux où j'ai navigué, justement, y avait très peu d'ouvriers, d'enfants d'ouvriers plutôt […] Ce Jacky [Jacky Dupéty, avec qui il jouait] était fils de facteur mais sinon, les gens qu'on a croisé, les gens d'Etron Fou [dont fait partie Ferdinand Richard], les gens de Lard Free, Heldon [le groupe de Richard Pinhas], tous les gens que j'ai croisé à peu près, c'est quand même plutôt petite bourgeoisie, des commerçants, des choses comme ça. Ou plutôt des cadres… pas vraiment des prolos oui. Mais c'est parce que c'est des musiques qui sont pas vraiment rock, qui sont plus entre guillemet intellectuelles tu vois, donc voilà […] Je me souviens que… c'est plus tard, dans les années 90, par exemple, je jouais dans un truc qui était une pièce sur *Le diapason du Père Ubu* et le metteur en scène en revenait pas que j'étais un prolo. Il me dit "ah ouais ?!" [rires] et il trouvait ça bien, c'était pas le problème […] apparemment, il devait pas en rencontrer beaucoup. Tu vois, après, dans tous les milieux subventionnés, tu rencontres pas beaucoup de […] Moi, les gens avec qui j'ai commencé à faire de la musique, à part Jacky qui était fils de facteur, les autres c'étaient… je me souviens de copains qui étaient… leur mère étaient par exemple directrice de la maternité tu vois, ou aumônier militaire tu vois, ou professeur. Oui c'était ça un peu, tu vois, un milieu un peu plus… un peu plus élevé[235].

Loin de constituer une anomalie, sa participation à une avant-garde artistique permet de rappeler que les dominés du champ social peuvent « *fournir des troupes aussi bien aux hérésiarques qu'aux gardiens de l'ordre symbolique*[236] » d'un champ artistique. Certains d'entre eux peuvent alors se découvrir des affinités avec une « *bohème dorée* » en rupture avec les convenances bourgeoises[237].

Ainsi, une analyse centrée exclusivement sur l'origine sociale n'est pas nécessairement opérante. Il faut alors pouvoir tirer les bénéfices d'une analyse croisée en s'intéressant à la combinaison de facteurs qui peuvent dans certains cas se renforcer

[234] C'est par ailleurs sur son conseil que j'ai contacté Dominique Grimaud. Entretien avec Dominique Grimaud, 4 mai 2015.
[235] Entretien avec Dominique Grimaud, 4 mai 2015.
[236] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, [1992], p.188-189.
[237] *Ibid*, p.100-101.

mutuellement, dans d'autres au contraire, s'annuler. Si le rejet d'Ange par Ferdinand Richard ou dans *Rock & Folk* est si net, c'est parce que le groupe concentre des propriétés qui vont à l'encontre d'une disposition cultivée : d'origine prolétaire, le groupe a signé chez une major, vend beaucoup de disques, est promu par un magazine « populaire » (*Best*) et pratique une esthétique (le rock progressif) qui dans les années 70 fait figure d'arrière-garde pour une avant-garde – je reviendrai sur cette question plus loin. A l'inverse, le fait que Camizole ait signé sur un label alternatif qui par ailleurs n'a pas sorti le seul disque enregistré à l'époque, qu'il pratique un rock « expérimental[238] », neutralise leur origine populaire. Plus que l'origine sociale, la réception des musiciens semble déterminée par la position qu'occupent les acteurs dans les espaces de production et de réception (pôle commercial ou pôle avant-gardiste, esthétiques d'arrière-garde ou esthétiques d'avant-garde, etc.), même si ces positions restent dans l'ensemble en lien avec l'origine sociale des acteurs.

Jusqu'à présent, j'ai analysé les réceptions du rock français par *Best* et *Rock & Folk* en posant, pour des raisons heuristiques, le postulat de leur homogénéité. J'ai pu ainsi éclairer les identités respectives des deux magazines (« populaire » *versus* « intellectuel »), dont les prises de positions éthiques et esthétiques sont antagonistes. Et encore une fois, cet antagonisme permet de rendre compte d'une légitimation relative du rock français où les uns défendent tel groupe parce que les autres l'attaquent. Mais dans le détail, la série d'oppositions qui témoigne d'une structuration de l'espace de la presse rock reste schématique puisque les données empiriques ne collent pas parfaitement avec cette théorie. Par exemple, si *Rock & Folk* est effectivement plus tourné vers les rocks britanniques et étatsuniens, et *Best* vers le rock français, le premier magazine participe néanmoins d'une légitimation du rock français alors que le second est lui-aussi majoritairement orienté vers les rocks britanniques et étatsuniens – du moins si l'on s'en tient aux premières de couvertures[239]. D'ailleurs, si *Best* comporte une rubrique consacrée au rock français (« Le rock d'ici »), *Rock & Folk* se dote lui aussi d'une telle rubrique aux environs de 1976 (« Béret Basque »). De plus, il faut rappeler que certains critiques rock écrivent dans les deux magazines. Enfin, les positions et les prises de position des journalistes qui composent chacune des deux rédactions sont plurielles. Je m'appuierai alors sur les tensions qui caractérisent les relations entre les journalistes de *Rock & Folk* pour montrer que les principes qui structurent l'opposition entre *Best* et *Rock & Folk* se retrouvent ensuite au sein de l'équipe de *Rock & Folk* qui constitue aussi un espace structuré.

[238] Je définirai cet adjectif plus loin.
[239] A ce sujet, le chapitre 6.

Dans un livre consacré à *Rock & Folk*, Christophe Quillien évoque les enjeux de pouvoir qui se jouent lors de la distribution des disques que les journalistes chroniqueront au prochain numéro :

> Rituel incontournable, indice du statut de chacun au sein de la rédaction, la distribution des disques est aussi un enjeu de pouvoir. Le collaborateur débutant ne bénéficie pas des mêmes égards que le critique chevronné, lequel doit veiller à défendre son rang vis-à-vis de ses confrères. Confrères mais pas forcément amis, comme le découvrent parfois avec une pointe de déception les nouveaux arrivants, persuadés, quand ils étaient encore de simples lecteurs du journal, que les journalistes de rock formaient une grande famille unie. Signer un article ou une critique dans les pages de *Rock & Folk*, c'est bien plus qu'une occasion d'affirmer un point de vue personnel, de se lancer dans un délire littéraire ou de défendre l'artiste de son choix. C'est aussi le moyen de marquer son territoire et de défendre ses positions vis-à-vis des autres pigistes du journal[240].

Cette division du travail qui concerne aussi bien la distribution des disques que la distribution des interviews à mener, ou des concerts à chroniquer, repose alors sur une adéquation entre les positions que les journalistes occupent au sein d'une hiérarchie de l'équipe et la hiérarchisation des musiques. Pour le dire plus simplement, parce que les salariés du magazine dominent les pigistes, ils se réservent les sujets les plus légitimes. Mais ces relations de domination qui opposent pigistes contre salariés caractérisent également les relations entre pigistes ou entre salariés.

Nous avons déjà évoqué la différenciation que François Jouffa – qui a écrit dans *Rock & Folk* – opère entre les « plumes » du magazine, qui bénéficient d'un grand prestige symbolique, et les autres critiques rock dont le capital symbolique repose au mieux sur l'érudition technique[241]. Or, ce sont ces « plumes » qui fournissent au magazine son identité, tantôt socio-politique, tantôt intellectuelle ou encore littéraire. De plus, si *Rock & Folk* apparait essentiellement centré sur les rocks britanniques et étatsuniens, il faut préciser que l'essentiel des articles consacrés aux grands noms du rock (Stones, Beatles, Dylan, etc.) – plus exactement, ceux dont la valeur symbolique est forte au moment où l'article est publié –, et à plus forte raison l'essentiel des interviews menées avec des artistes étrangers qui nécessitent une maîtrise minimale de l'anglais ainsi qu'un capital social volumineux, sont signés/menés par les journalistes qui occupent une position dominante au sein du magazine. Il est par exemple significatif que sur 47 articles consacrés aux Rolling Stones entre 1967 et 1975[242], 10

[240] Quillien (Christophe), *Génération Rock & Folk, 40 ans de culture rock*, Paris, Flammarion, 2006, p.175.
[241] Voir le chapitre 6.
[242] Je m'appuie sur un corpus d'articles (chronique de disques, article de fond, interview) que j'ai constitué pour mon mémoire de master 2 consacré à la réception des Stones dans *Rock & Folk*. Si je choisis ici une chronologie qui ne va pas au-delà de 1975, c'est parce que le groupe perd de son prestige dans le magazine à partir de 1976, ce que j'ai également démontré dans mon mémoire. Glenn (Matthias), *La construction d'un classique en musique rock. Les Rolling Stones dans Rock & Folk (1966-1990)*, mémoire de Master 2 en sociologie sous la direction de Stéphane Dufoix et Gabriel Segré, Université Paris-Nanterre, 2013, p.102-130, 240-243.

sont signés par Philippe Paringaux qui, de façon officieuse, occupe le poste de rédacteur en chef. Les 37 autres articles sont signés par 18 journalistes. En moyenne donc, chaque journaliste a écrit 2 articles sur le groupe britannique ; de plus, la médiane indique que les journalistes qui n'en ont écrit qu'un seul sont aussi nombreux que ceux qui en ont écrit plus d'un[243]. A l'inverse, j'ai compilé 49 articles de Pierre Chatenier consacrés à des artistes français alors que je n'ai pas trouvé d'article signé par lui portant sur des artistes britanniques ou étatsuniens[244]. De plus, bon nombre de ces 49 articles sont consacrés à des chanteurs de variétés, c'est-à-dire à un style musical dominé au sein de *Rock & Folk*.

La légitimation du rock français dans *Rock & Folk* semble donc être liée, paradoxalement, à l'importante valeur symbolique des rockers britanniques et étatsuniens. En effet, dans la mesure où ces derniers constituent la chasse gardée des journalistes qui occupent une position dominante, les journalistes (plus ou moins) dominés au sein de la rédaction n'ont pas d'autre choix que de s'investir dans le rock français. Il est par exemple intéressant de remarquer que dans sa défense de Martin Circus, Jacques Chabiron s'en prend à la « pauvreté » des textes de John Lennon, alors que Paul Alessandrini, une des « plumes » de *Rock & Folk*, reprochait deux ans auparavant « *une grande pauvreté*[245] » des textes de Martin Circus :

> Si des chansons telles que "Je m'éclate au Sénégal" préfigurent une nouvelle forme de variété, je serai d'accord avec cette variété. Car prétendre qu'il n'y a aucun différence entre "Le Sénégal" et Sheila serait une absurdité au moins aussi grande que dire qu'il n'existe aucune différence entre "After the gold-rush", de Neil Young, et Frank Sinatra. Prétendre, encore, que les paroles de Martin Circus sont pauvres, c'est ne pas connaître celles que l'on ne comprend pas d'emblée. Lire les traductions de certaines chansons de Lennon (LP "Imagine"), par exemple c'est révéler une platitude gênante. Les gens qui signent les textes de Martin Circus n'ont pas à rougir et l'on se doit de les respecter pour avoir fait preuve d'un courage certain, avoir osé livrer leurs pensées, leurs hantises, à n'importe qui, sans se servir des phrases toutes faites, conventionnelles ; celles que les auteurs à succès utilisent depuis des dizaines d'années[246].

---

[243] Ces deux indicateurs sont révélateurs mais n'en sont pas moins biaisés. En effet, pour plus de justesse, il faudrait rapporter le nombre d'articles que chaque journaliste écrit sur le groupe à la durée qu'ils passent au sein de *Rock & Folk*. Or, les données dont je dispose ne me le permettent pas. Cela dit, si la proportion des articles signés par Paringaux est ici surévaluée puisqu'il fait partie du magazine tout au long des années 70, le biais est compensé dans la mesure où j'ai également pris en compte les articles sur les Stones publiés avant 1970, c'est-à-dire quand Paringaux n'avait pas encore rejoint la rédaction ou quand il n'y occupait pas encore une place dominante. En effet, la proportion des articles sur les Stones signés par Paringaux augmente si l'on ne prend pas en compte les 5 articles signés par Philippe Rault qui écrit dans le magazine entre 1966 et 1969, c'est-à-dire avant que Paringaux ne rejoigne *Rock & Folk*, et y assure de façon officieuse le rôle de rédacteur en chef.

[244] Là encore, l'indicateur est aussi révélateur que biaisé. En effet, même si j'ai porté mon attention aux articles consacrés aux rocks britanniques et étatsuniens pour comparer leur réception à celle des rockers français, ma thèse, portant sur le rock français, m'a conduit nécessairement à constituer un corpus majoritairement composé d'articles consacrés aux productions françaises. Il est donc fort probable que je sois passé à côté d'articles de Pierre Chatenier consacrés à des musiciens britanniques ou étatsuniens.

[245] La citation a été fournie plus haut.

[246] Chabiron (Jacques), « Martin Circus », *Rock & Folk*, n°60, janvier 1972, p.74.

L'idée selon laquelle le rock français est défendu dans *Rock & Folk* par les journalistes qui occupent une position (plus ou moins) dominée est pertinente, mais toutes choses égales par ailleurs. En effet, l'opposition entre productions « anglo-saxonnes » et productions françaises peut perdre de son effet structurant au profit d'une opposition d'ordre esthétique. Par exemple, si Paul Alessandrini, qui bénéficie pourtant d'un capital symbolique important, écrit aussi quantités d'articles sur des productions françaises, c'est parce qu'il se spécialise dans les productions alternatives et dans des esthétiques avant-gardistes – à travers la rubrique « Nouvelles de l'underground » puis « Bruits de l'ombre » – dont la légitimité au sein du magazine neutralise l'illégitimité à priori des productions françaises. De même, l'importante promotion de Trust dans *Enfer*[247], bien loin de sa réception mitigée dans *Rock & Folk* ou *Le Monde*, n'a de sens que parce que le magazine, fondé en 1983, s'est spécialisé dans le hard rock et le heavy metal. Il faut donc considérer avec sérieux les prises de positions esthétiques – c'est-à-dire sans nécessairement les rattacher à une hiérarchisation des rocks nationaux – qui interviennent aussi dans la légitimation (relative) du rock français.

Avant d'en venir aux guerres esthétiques qui opposent des journalistes de *Rock & Folk*, il convient de préciser celles qui opposent divers acteurs de la musique dans les années 70. Mon entretien avec Ferdinand Richard peut encore servir d'exemple. Outre son rejet d'Ange, Richard démarque son groupe de Magma qui, pourtant, à l'instar d'Etron Fou, ne connaît qu'un succès d'estime – les ventes du premier album n'excédent pas les 2.000 exemplaires – et dont les membres, a contrario d'Ange, ne sont pas issus des classes ouvrières – le *leader* du groupe, Christian Vander, est le fils adoptif du musicien de jazz Maurice Vander qui accompagnait Claude Nougaro. Le reproche qu'adresse Richard à Magma porte sur le style que ce dernier pratique, à savoir le rock progressif. Apparu dans les pays occidentaux à la fin des années 60, le style se caractérise par des emprunts à la musique classique – d'ailleurs, on parle aussi de « rock symphonique » ou en anglais de « classical rock[248] ». Or, c'est bien à partir de cette filiation à la musique classique que Richard élabore sa critique. La complexité formelle du rock progressif, qui tient justement à ses emprunts à la musique classique et qui nécessite donc une compétence musicale élevée – si l'on définit la compétence par la technicité exigée et la complexité des structures musicales en jeu –, est dévalorisée par Richard qui l'associe alors à une posture prétentieuse :

[247] Voir par exemple Touchard (Philippe), « Trust », *Enfer Magazine*, n°21, février 1985, p.8-14 ; Jimenez (Jean-François), « Stators », *Enfer Magazine*, n°22, mars 1985, p.74.

[248] Il faut se garder d'une traduction française qui tablerait sur un « rock classique » et pourrait ainsi renvoyer à ce qu'en anglais on désigne par « classic rock », à savoir un style de rock qui est devenu classique au sens temporel. En anglais, l'adjectif « classical » renvoie plutôt à la musique dite « savante ».

> […] ça s'appelait Etron Fou [son groupe]… c'était justement pour refuser tout ce côté "rock symphonique", sérieux, Genesis […] Nous, tout… tout le côté prise de tête, "je me prends pour un musicien classique", ça nous gonflait vachement, et chaque fois qu'on pouvait… d'ailleurs, on s'est toujours frité avec Magma et tous ces gens-là, c'est-à-dire pour nous, c'était… ils étaient dans le concours "on est les meilleurs musiciens du monde", ce que nous on voulait… on avait un côté anar et nous, c'était l'inverse, c'était "tout le monde peut faire de la musique" […][249]

Cette dévalorisation de la compétence musicale de Magma est d'autant plus intéressante que Richard a pourtant suivi une formation classique au Conservatoire. Revenant à ma demande sur ce sujet, son propos témoigne d'une impatience vis-à-vis de l'enseignement proposé au Conservatoire de Grenoble :

> R : Comme je m'emmerdais à la fac et que ça m'intéressait pas beaucoup, je me suis inscrit au Conservatoire National de Région en classe de contrebasse. Donc je faisais à la fois la basse électrique avec mes potes, et la contrebasse de manière plus sérieuse avec une volonté d'essayer d'apprendre l'écriture musicale et… tout ce que j'ai jamais réussi à faire ! Ça m'a toujours gonflé et j'ai vite lâché l'affaire, parce que je trouvais que le conservatoire était vraiment un endroit de formatage qui était… ils disaient des trucs sur l'esthétique, t'étais absolument… c'était pas du tout mon truc, j'étais pas du tout d'accord avec ça, donc je suis pas resté au conservatoire.
>
> Q : Donc vous pensez que ça a pas influencé votre jeu ?
>
> R : Non, pas du tout, au contraire je pense. Si j'y étais resté, ça m'aurait formaté, ça m'aurait retiré… parce que justement, pour eux, jouer de la basse… parce qu'ils savaient qu'on avait des basses électriques. L'instrument officiel, c'est la contrebasse, donc ils avaient tout un tas de théorie sur la rondeur du son alors que moi je pensais qu'un son grave devait être aussi percutant. Enfin bon. Donc des médiators, tout ça. C'est des trucs… on arrivait pas à se mettre d'accord. Donc j'ai arrêté et j'ai commencé à jouer dans un groupe de free jazz qui s'appelait Libre Cours qui a eu un petit succès, qui était l'époque de l'arrivée du free jazz.

Le capital acquis par l'apprentissage musical au Conservatoire ne vaut pas ici pour un capital symbolique puisque sa valeur n'est pas reconnue. A l'inverse, ce qui relève d'un capital non acquis (« *tout ce que j'ai jamais réussi à faire* ») devient une compétence valorisée. En quittant le Conservatoire, Ferdinand Richard a échappé à un « *formatage* » stérile pour la création. Donc, si Richard se pense comme un « *intello* », « *bien éduqué* », en opposition à Ange qui sont des « *prolos de chez prolo* », « *des mécanos* » (voir plus haut), il prend également ses distances avec une culture légitime. De plus, dans un courrier adressé en 1977 à *Rock & Folk*, un membre de la communauté rurale à laquelle Richard appartient, s'oppose aux punks parisiens en ces termes : « *[…] petits jeunes hommes du 16ième qui se donnent le grand frisson avec une épingle de nourrice plantée dans l'œil* […] *restent des*

[249] Pour compléter la démonstration de la première partie de ce chapitre, on peut souligner l'idée d'une pratique musicale qui emprunte à une éthique politique diffusée dans un contexte post-soixante-huitard. En effet, Richard met en lien sa préférence pour une pratique musicale démocratisée, ou son rejet d'une pratique musicale élitiste, et sa proximité avec l'anarchisme. Entretien avec Ferdinand Richard, 29 mai 2015.

petits bourgeois capricieux et frêles (l'esthétisme nous fera toujours chier…)[250] ». Cette double distance – contre le prolétariat et contre la petite bourgeoisie – est alors caractéristique de la figure de la bohème qui, par son opposition aux convenances bourgeoises, tend à se rapprocher plus de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie[251]. Comme le souligne Bourdieu, au-delà d'une composition sociologique relativement hétérogène – artistes « prolétaroïdes » dont certains sont issus des classes populaires, d'autres, d'une bourgeoisie ou aristocratie ruinée, notamment après une émigration[252] –, les troupes qui composent les avant-gardes artistiques sont généralement constituées par « *ces êtres bâtards et inclassables dont les dispositions aristocratiques associées souvent à une origine sociale privilégiée et à la possession d'un grand capital symbolique […] soutiennent une profonde "impatience des limites", sociales mais aussi esthétiques […]*[253] ».

Bien qu'ils soient stylistiquement distincts de la musique pratiquée par Etron Fou, des sous-genres du rock apparus au cours des années 70 se caractérisent, si ce n'est par leur opposition à la compétence requise pour pratiquer du rock progressif, par la volonté de proposer une musique qui ne fait pas la démonstration d'une virtuosité technique. De fait, qu'il s'agisse du glam rock, du pub rock ou du punk, les morceaux sont plus courts, présentent une structure et des solos instrumentaux plus basiques. Le mouvement punk invite par ailleurs le public à se décomplexer vis-à-vis de la pratique musicale, en prônant notamment l'idée d'une participation active plutôt que celle d'une consommation passive[254]. Il est par exemple significatif que Sid Vicious était un spectateur des Sex Pistols avant de jouer dans le groupe[255]. Se formant à la basse en même temps qu'il donnait ses premiers concerts, Vicous inscrivait le nom des notes sur les cases de son instrument. En 1976, le fanzine britannique Sideburns propose une tablature de trois accords et invite les lecteurs à monter un groupe à partir de ce minimum requis[256].

Ces démarquages stylistiques doivent alors être pris en compte dans une analyse portant sur la légitimation (relative) de groupes français de rock. En effet, parce qu'une

---

[250] « Ok ? », *Rock & Folk*, n°125, juin 1977, p.23, (Rubrique : « Courrier »).
[251] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.100.
[252] Ces deux cas de figure ont d'ailleurs été évoqués au cours de ce chapitre. L'exemple de Dominique Grimaud m'a permis de rappeler la participation à une avant-garde artistique d'acteurs issus du prolétariat. Quant à Marc Zermati, il illustre les nombreux acteurs de la musique, issus de la bourgeoisie Maghrébine, déclassée lors de leur arrivée en France dans le contexte de la guerre d'Algérie.
[253] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.188-189.
[254] Cette invitation est caractéristique du précepte du DIY, mais on peut noter, là encore, l'influence d'une éthique politique, notamment celle émise par des penseurs situationnistes. Mais là encore, il faut en revanche se garder d'une analyse qui verrait nécessairement dans ces pratiques musicales une mise en pratique d'une éthique politique.
[255] C'est également le cas de la chanteuse britannique Siouxsie Sioux du groupe Siouxsie and the Banshees ou du chanteur britannique Adam Ant du groupe Adam and the Ants. Hein (Fabien), *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne, Éditions le passager clandestin, 2012, p.117.
[256] Hein (Fabien), *Do It Yourself !*, *op.cit*, p.20.

hiérarchisation des styles peut prendre le pas sur une hiérarchisation du rock en fonction des pays de production, des journalistes peuvent être amenés, en luttant pour un style contre un autre, à valoriser et dévaloriser des groupes aussi bien français qu'étrangers. Par exemple, si Jean-Marc Bailleux, a contrario de ses confrères, valorise Ange dans *Rock & Folk*[257], c'est moins parce que le groupe est français que parce qu'il pratique du rock progressif, style que Bailleux soutient en opposition à des critiques rock comme Philippe Manœuvre ou Alain Dister qui eux, soutiennent plutôt des groupes relevant du pub rock ou du punk, qu'ils soient français ou étrangers. Ainsi, la légitimation du rock français a été également déterminée par les rivalités esthétiques qui opposent des journalistes de la rédaction et qui contribuent à atténuer une hiérarchisation des rocks nationaux où le rock français apparait en situation d'infériorité.

Il reste un dernier point à aborder, et non des moindres. Des « esthétiques expérimentales » sont à l'origine de la reconnaissance médiatique d'une originalité du rock français vis-à-vis des rocks britannique et étatsunien – toutes choses égales par ailleurs, c'est-à-dire en s'intéressant exclusivement au cas de figure où les esthétiques en question sont valorisées. Par « esthétiques expérimentales », j'entends désigner des styles qui, au moment de leur apparition, cherchent à se démarquer de styles antérieurs, sans invoquer un « retour aux sources » mais en promouvant plutôt l'innovation. Cette définition que je construis pour l'occasion exclut alors le pub rock ou le punk qui expriment une démarcation vis-à-vis de styles antérieurs – notamment contre le rock progressif – mais dont le sens s'apparente à la recherche d'une pureté originelle perdue. En revanche, le rock progressif constitue un bon exemple. Alors que l'essentiel des morceaux de rock produits dans les années 60 était structuré autour de deux ou trois refrains, deux ou trois couplets, un pont et/ou un solo instrumental, les groupes de rock progressif proposent des structures plus complexes avec des morceaux qui dépassent largement la durée standard de 3 minutes. Alors que l'essentiel des morceaux de rock… reposait sur un rythme binaire et une mesure à 4 temps, les morceaux de rock progressif diversifient les rythmes et les signatures rythmiques. Enfin, les innovations du rock progressif tiennent également à des harmonies dissonantes ou encore à une diversification de l'orchestration[258]. Par « esthétiques expérimentales », j'entends également

[257] Voir par exemple Bailleux (Jean-Marc), « Ange Tourne », *Rock & Folk*, mars 1976, n°110, p.28 ; Bailleux (Jean-Marc), « Ange passe », *Rock & Folk*, art.cit, p.60-65.

[258] Il va de soi que je présente ici cette *check-list* comme un idéal-type, c'est-à-dire que chacune de ces caractéristiques ne se retrouvent pas systématiquement dans chaque production. De plus, contrairement à ce que mon propos peut laisser sous-entendre, ces innovations se retrouvent déjà dans des disques produits avant l'apparition du rock progressif à la fin des années 60. A ce titre, le rock progressif s'inscrit dans la continuité d'un processus de « sophistication » du rock, déjà perceptible au milieu des années 60. Cela étant, le rock progressif se démarque néanmoins des productions antérieures en recourant plus systématiquement à ces innovations qui caractérisent alors le courant stylistique.

englober des styles que les acteurs opposent pour des raisons relatives aux stratégies de distinction. Par exemple, si Ferdinand Richard met à distance le rock progressif pratiqué par Magma, en raison de la compétence musicale exigée par le style, son groupe (Etron Fou) n'en pratique pas moins une musique complexe – du moins comparativement au rock tel qu'il pouvait être produit dans les années 60. Il s'agira donc de réunir des groupes dont les esthétiques, bien qu'elles renvoient à des positions et des prises de position antagonistes, témoignent d'une même recherche de l'innovation et de l'originalité[259]. Enfin, ces esthétiques expérimentales se caractérisent par la volonté de « fusionner » le rock avec d'autres genres musicaux – essentiellement avec la musique classique et le jazz[260] –, ce qui, dans le contexte contre-culturel de la fin des années 60/début des années 70, est pensé comme le pendant sonore d'une subversion politique[261]. Avant d'aborder le lien entre ces esthétiques expérimentales et l'évolution d'un discours sur le rock français, il convient d'en présenter quelques exemples.

Dans l'entretien qu'il m'a accordé, le bassiste Ferdinand Richard revient sur le processus d'écriture de son trio Etron Fou Leloublan qui témoigne aussi bien d'une démarche expérimentale que de la mise en pratique d'une éthique politique :

> La composition elle se faisait collectivement ; donc chacun arrivait avec un petit bout de… une phrase musicale, Guigou [le batteur] une rythmique. Et après, on construisait des choses en fonction… alors, on avait un réservoir de séquences si tu veux […] et après, quand j'amenais un texte, on construisait en fonction du réservoir de séquences, on choisissait certaines, et on fabriquait le morceau comme ça, sans continuité hein, sans continuité. Parce que l'idée d'avoir… alors Guigou, son originalité, c'est de casser le

[259] J'ai choisi de retenir l'expression « esthétiques expérimentales » mais il est plus fréquent de trouver, chez les acteurs de la musique ou dans des travaux sur les musiques amplifiées (par exemple chez Michael Spanu), le qualificatif « avant-gardiste » pour désigner une démarche qui consiste à expérimenter de nouvelles formes sonores et d'écriture musicale. Je préfère néanmoins retenir celui d' « expérimental » car il me semble qu'approcher ces esthétiques en termes d' « avant-garde », c'est les situer nécessairement au pôle avant-gardiste de l'espace musical, ce qui n'est pas toujours le cas. Les acteurs de la musique emploient également l'adjectif « free ». Le terme est intéressant en ceci qu'il permet de souligner les passerelles entre le free jazz et le rock, particulièrement intenses dans la production post-soixante-huitarde – j'en ferais d'ailleurs mention plus loin. Mais en impliquant l'idée d'une musique « libre », sous entendue libre des conventions musicales, le terme empêche de penser ce qui relève malgré tout d'une normalisation. Certes, ces esthétiques se libèrent de conventions usuelles qui régissaient jusqu'alors la production musicale, mais elles ne reposent pas moins sur un ensemble de règles, de procédés. Sans compter que, comme l'a souligné Becker, les « *francs-tireurs* », c'est-à-dire les artistes par lesquels les innovations arrivent dans un monde de l'art, ne bouleversent toujours qu'une partie des conventions « *et acceptent les autres de manière plus ou moins automatique* ». Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit* ; Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, *op.cit*, p.252-253.

[260] Il faudrait détailler les relations qu'entretiennent dans un contexte post-soixante-huitard les musiciens de rock et les musiciens de jazz – plus particulièrement les *jazzmen* qui pratiquent du free-jazz –, à l'origine des styles dit « jazz-rock » ou « jazz fusion ». Rappelons par exemple que le label BYG, spécialisé en free jazz, a également produit plusieurs groupes français de rock. Ce travail pourrait alors mobiliser le concept d'homologie structurale pour rendre compte d'un réseau d'inter-connaissance et de coopération déterminées par la proximité idéologique des acteurs et par les positions structurellement homologues qu'ils occupent au sein de l'espace musical de production.

[261] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*.

> rythme tout le temps […] Il cassait beaucoup trop. Il cassait des trucs. Dès qu'on installait une atmosphère, hop ! Il la cassait, ce qui faisait en même temps une sorte d'urgence, d'originalité, de rebond. Je trouvais ça pas mal[262].

La démarche de Catherine Ribeiro + Alpes témoigne également d'une volonté de casser les conventions qui régissent l'écriture musicale :

> Les paroles ne sont qu'un accessoire, je préfèrerais qu'on en arrive presque à des onomatopées pour remplacer les paroles. On le fera peut-être. Il faudrait que la voix serve d'instrument... Ce que je cherche à faire, c'est détruire complètement la chanson classique, avec refrain et couplets régulier[263].

En concert, la démarche expérimentale peut impliquer une « performance » empruntée au champ artistique, comme l'indique mon enquêté Dominique Grimaud, multi-instrumentiste du groupe Camizole :

> On arrivait sur scène, on avait pas de répertoire, on commençait avant ou après l'heure, on s'en foutait, on commençait à 4, à 3, à 2, tout seul ; c'était n'importe quoi tu vois ! Par exemple, je me souviens d'un concert où y avait un des mecs qui était planqué dans une malle où on mettait les instruments. Et il est sorti au milieu du concert, habillé avec une cagoule, il a pris une hache et il a cassé du bois sur scène. Tu vois, des buches de bois ! Je te dis pas le boucan que ça faisait puisque c'était repris dans les micros. C'était vachement violent tu vois[264].

Il est alors significatif que des journalistes de *Rock & Folk* articulent dans leur valorisation de certains groupes français ce qui relève d'une démarche expérimentale des musiciens et ce qui relève d'une originalité des productions françaises vis-à-vis des productions britanno-étatsuniennes, comme en témoignent ces deux articles[265] publiés en 1969, l'un de Philippe Paringaux sur Triangle, l'autre de Jacques Barsamian sur Martin Circus :

> Tel qu'il est aujourd'hui, Triangle est l'une des trois ou quatre meilleures formations françaises, de celles qui se refusent à suivre leurs aînés sur la voie du plagiat stérile, de celles qui ont compris qu'il y a tout de même une petite marge entre le fait d'être influencé et celui de tirer à x exemplaires des copies conformes qui n'apportent rien à personne et surtout pas au public (sinon des petits sous, bien sûr, pour les artistes, et une tranquillité intellectuelle à toute épreuve pour ceux qui les écoutent). Triangle cherche à s'engager sur des chemins nouveaux, dans les cailloux et la broussaille, tâtonne dans l'inconnu. Il n'en a pas peur, de cet inconnu, et c'est peut-être là l'important. Il serait bien trop facile de jouer au paternaliste et de dire avec le petit sourire condescendant de rigueur que "c'est bien sympathique ce que font ces petits Français, ils ont bien du mérite". On l'entend souvent, cette phrase, et ceux qui la prononcent s'empressent

[262] Entretien avec Ferdinand Richard, 29 mai 2015.
[263] Aknin (Alain-Guy), « Catherine Ribeiro + 2 Bis », *Bonne Soirée*, n°2504, 8 février 1970.
[264] Entretien avec Dominique Grimaud, 4 mai 2015.
[265] Voir aussi Paringaux (Philippe), « Triangle », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.68 ; Paringaux (Philippe), « Zoo », *Rock & Folk*, art.cit.

> généralement d'aller signer des deux mains un beau contrat au premier sous-sous-sous Tom Jones qui passe dans les environs[266].
>
> Le Martin Circus a décidé, du moins, ce sont eux qui l'affirment, que "tout était parti pour bien changer", que la Pop-Music de chez nous ne tournerait plus en rond, ne copierait plus ce qui venait d'outre-Atlantique ou même d'outre-Manche, malgré le Marché Commun…[267]

Pourtant, les esthétiques expérimentales qui servent aux journalistes à présenter l'originalité des groupes sont loin de constituer une spécificité française. D'ailleurs, dans leurs discours sur les groupes français, les critiques rock établissent encore une filiation aux groupes britanniques et/ou étatsuniens. C'est par exemple le cas de ces deux chroniques de disque rédigées par Philippe Paringaux, l'une consacrée au 45t Tout Tremblant De Fièvre de Martin Circus, sorti en 1969, l'autre au premier album de Magma, sorti l'année suivante :

> Le meilleur groupe français ? Possible, et même probable. A leur goût passionné de la recherche, à leur refus de l'imitation, Gérard Pisani et ses hommes ont su joindre un sens rare de la mélodie, et cela donne deux morceaux musicalement impeccables […] Cela rappelle parfois les Mothers [The Mothers of Invention, groupe étatsunien], mais c'est autre chose. On pense par instants à Traffic [groupe britannique], mais ça n'est pas Traffic (ceci pour montrer que d'emblée, Martin Circus vise haut, très haut). Non, c'est simplement Martin Circus, et l'on n'a pas fini d'en parler[268].
>
> La musique de Magma comporte des traces de choses déjà entendues, réminiscences de hard-rock ou de free jazz, mais ces influences ont été remarquablement comprises et assimilées, et tellement fondues en une conception originales et totalement personnelle au groupe qu'elles n'apparaissent jamais comme les éléments d'un collage artificiel […] d'une section rythmique très différente (Vander, batteur d'exception) des habituels monolithes binaires du rock, la diversité des couleurs sonores […] On pense parfois (parce qu'il faut bien se raccrocher à quelque chose, vieux réflexe) aux Mothers, aux Soft Machine [groupe britannique] (avec qui Magma a en commun une extraordinaire capacité de digérer et de personnaliser totalement les influences les plus diverses, une rare intelligence musicale) […][269]

Ainsi, la façon dont les journalistes de la presse musicale rendent compte des emprunts français aux rocks britannique et étatsunien est radicalement différente de la lecture qu'en faisaient leurs homologues dans les années 60. Alors que les seconds se servaient des emprunts pour élaborer une critique de la copie, les premiers reconnaissent les emprunts comme des influences qui n'entachent en rien l'originalité des productions françaises. Autrement dit, la réception du rock français s'apparente désormais à la réception du rock britannique. En effet, depuis 1963, les commentateurs français conçoivent une spécificité

[266] Paringaux (Philippe), « Le loup des steppes », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.42-43.
[267] Barsamian (Jacques), « Martin Circus », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.9.
[268] Paringaux (Philippe), « Martin Circus », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.65.
[269] Paringaux (Philippe), « Magma », *Rock & Folk*, n°41, juin 1970, p.75.

britannique du « rock anglais » tout en ayant connaissance des nombreux emprunts britanniques au rock étatsunien[270].

Ce passage d'une critique de la copie à l'idée d' « *influences [...] remarquablement comprises et assimilées* » témoigne alors d'une évolution de la perception de la circulation internationale du rock, déjà évoquée en première partie de ce chapitre, que j'ai tenté d'expliquer par la stratégie d'internationalisation des réseaux alternatifs. Mais d'autres facteurs sont à prendre en compte, d'autant plus que pour Magma, la reconnaissance de son originalité ne peut tenir aux stratégies des acteurs alternatifs puisque le groupe a signé sur une major (Philips).

Tout d'abord, il est possible d'identifier un facteur interne, c'est-à-dire qui tient à la forme même de ces esthétiques expérimentales. Parce qu'elles reposent sur une complexification de l'écriture musicale et une diversification sonore, elles multiplient les éléments musicaux d'un morceau (plus d'accords, plus de rythmes, plus de nuances, plus d'instruments, etc.). Les combinaisons possibles sont donc plus nombreuses, ce qui peut atténuer les jeux d'évocation. Autrement dit, un auditeur aura plus de chance de repérer des similitudes formelles entre deux morceaux dans le cas où les éléments musicaux qui les composent sont moins variés. Si cette idée permet d'expliquer que des critiques rock perçoivent plus facilement les emprunts comme des influences et non comme une « copie », elle n'est pas pertinente pour rendre compte d'une évolution des discours sur le rock français. En effet, si l'on admet que les formes antérieures des esthétiques rock, plus rudimentaires, facilitaient le rapprochement entre deux morceaux, l'argument ne peut en aucun valoir exclusivement pour les productions françaises et la critique de la copie aurait alors été adressée à l'ensemble des rocks nationaux.

Plutôt que de chercher les causes d'une évolution de la perception de la circulation internationale du rock dans une originalité esthétique des productions françaises, il peut être intéressant de revenir sur les luttes qui caractérisent un champ. Parce qu'un champ de production est un champ de forces structuré par des rapports de domination et un champ de luttes dont l'enjeu est la conservation ou au contraire le renversement de ces rapports, les nouveaux entrants peuvent déployer des « *stratégies de subversion* » qui consistent en « *une redéfinition plus ou moins révolutionnaire des principes de production et d'appréciation des produits et, du même coup, une dévaluation du capital détenu par les dominants*[271] ». L'enjeu temporel se trouve alors au cœur d'une lutte entre les artistes installés et les nouveaux entrants :

[270] A ce sujet, voir l'ensemble du chapitre 3.
[271] Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, *op.cit*, « Haute couture et Haute culture », p.198.

> Le vieillissement des auteurs, des œuvres, des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé : il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent ; entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. Faire date, c'est inséparablement faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies, en avant de ces positions, en avant-garde, et, en introduisant la différence, produire le temps[272].

Cette lecture bourdieusienne des révolutions artistiques est efficace pour penser par exemple le démarcage qu'opère Ferdinand Richard vis-à-vis de Magma, à la fois parce qu'il dévalue la compétence requise pour pratiquer du rock progressif – il en a été fait mention plus haut –, mais également parce qu'il introduit une différence temporelle au cours de l'entretien. Qualifiant Magma de « *néoclassique* », qui n'« *est pas de la contre-culture* », il ajoute plus loin : « […] *moi j'ai joué avec mon pote André Duchesne, j'ai joué du Béla Bartok adapté pour des quintets de guitares et de basses. Je connais l'approche néoclassique*[273] ». Qualifier Magma de « *néoclassique* » revient à dire « c'est du déjà fait », « du déjà entendu ». De plus, si l'on met exclusivement la focale sur l'espace français du rock, Magma apparait bien comme un dominant du champ, à la fois parce que le rock progressif qu'il pratique fait figure dans les années 70 de classicisme – dans la mesure où les premiers groupes de rock français à être reconnus comme tel relèvent de ce courant[274] – et parce que le groupe constitue au milieu des années 70 – c'est-à-dire quand Ferdinand Richard fonde Etron Fou – une « *avant-garde en voie de consécration*[275] », notamment lorsqu'il reçoit le prix de l'académie Charles-Cros pour son deuxième album.

En revanche, si l'on prend en considération une échelle internationale d'un champ du rock, Magma ne constitue qu'un groupe « périphérique » et le rock progressif est alors loin d'incarner un classicisme du rock. En changeant donc la focale, il apparaît que la particularité des acteurs français impliqués dans un champ du rock tient à ce qu'ils ne rencontrent pas véritablement dans leur espace national une arrière-garde contre laquelle lutter ni un classicisme à renvoyer au passé. Il est alors fondamental de souligner que les praticiens français d'esthétiques expérimentales orientent surtout leur stratégie de subversion vers les dominants, non pas d'un champ du rock en France mais vers les *stars* étatsuniennes et/ou britanniques du rock, tel qu'il a été pratiqué avant l'apparition du rock progressif. La question d'une originalité esthétique des groupes français, exprimée par les musiciens ou les critiques

[272] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.261.
[273] Entretien avec Ferdinand Richard, 29 mai 2015.
[274] Il y a bien eu des productions antérieures de rock français reconnues comme tel, mais, renvoyées entre temps aux variétés, elles se trouvent en quelque sorte dans un hors-jeu de la lutte qui se déroule sur le terrain du rock.
[275] Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, *op.cit*, p.420-421.

rock, va alors de pair avec une dévaluation des rockers britanniques et/ou étatsuniens apparus sur le marché du disque au cours des années 50 et 60. Par exemple, dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1970, un membre d'Ame Son oppose la démarche expérimentale de son groupe aux Rolling Stones :

> Nous avons tous commencé par aimer ce que faisaient les Stones par exemple, c'était notre musique, nous la jouions nous aussi. Et puis, est venue une période négative, si l'on peut dire, une époque (environ deux ans) où nous avons rejeté ce que nous aimions alors. Nous nous sommes mis à faire une musique très free, anti-harmonique au possible. Oui, à cette époque nous avons renié la musique que nous aimions auparavant ("pas moi", dit quelqu'un), ou, du moins, si nous l'acceptions encore un peu, cela ne nous intéressait pas de la jouer[276].

C'est également ce que montre mon entretien avec Dominique Grimaud qui localise l'avant-garde musicale des années 70 en dehors de l'espace « anglo-saxon », alors même que, répondant à ma demande sur les influences musicales de son groupe Camizole, il se réfère d'abord à des groupes britanniques et étatsuniens :

> R : Moi, j'étais beaucoup plus influencé par Captain Beefheart, Zappa, des choses comme ça, des choses un peu plus rock. Soft Machine aussi […]
>
> Q : Et tu continuais d'écouter ce que t'écoutais auparavant ?
>
> R : Moins.
>
> Q : Plus des trucs expérimentaux ?
>
> R : Ouais ouais, j'étais plus extrême et moi, je trouve que cette période-là, disons 75, deuxième moitié des années 70… pourquoi je m'intéressais aux groupes français alors que… je trouve que les groupes anglais et américains, à partir de 72-75, ils sont quand même beaucoup moins intéressants. Et ça commençait à être un peu les trucs… les groupes décadents.
>
> Q : Bowie et tout ça ?
>
> R : Ouais, c'est moins… Et je trouve que les groupes les plus "avant-garde", c'est peut-être pas un bon mot, on sait jamais quel bon mot… c'est en France et en Allemagne que ça se passe […] et je trouve que oui, voilà, les groupes anglais et américains, les groupes psychédéliques américains, à partir de 70, même peut-être 71-72… ils arrêtent la musique psychédélique, ils retournent au folk, au blues, des musiques moins créatives. Voilà pourquoi je me suis plutôt intéressé… c'est à partir de ce moment-là, ouais-ouais[277].

Enfin, pour quitter la focale sur les esthétiques expérimentales, je mentionnerai un dernier exemple, tiré d'un de mes entretiens. Jacky Berroyer articule son enthousiasme pour les groupes français Téléphone et Starshooter à sa déception de concerts donnés par des Britanniques et Etatsuniens auxquels il a assisté :

> Donc y avait des concerts faits par des Anglais ou des Américains que j'avais trouvé un peu pauvres et un peu ennuyeux. Puis d'un seul coup, je voyais Téléphone, des gamins

[276] Chabiron (Jacques), « Ame Son », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.23.
[277] Entretien avec Dominique Grimaud, 4 mai 2015.

> qui faisaient un truc super excitant. Et puis après Starshooter […] Parce que les trentenaires ou les mecs qui commençaient à arriver à la quarantaine étaient les Stones ou Pink Floyd et tout ça… ont commencé à ressembler à leurs parents. Et je me souviens même, il [Starshooter] avait fait une chanson contre les Beatles : "Avec toute cette merde[278]"… Bon, il provoquait exprès, il savait bien que c'était bien mais il disait : "On va pas passer dix générations là-dessus quand même !"[279]

De la même façon que les esthétiques expérimentales ne renvoient pas à une spécificité française, la dévaluation de *stars* des rocks britanniques et étatsuniens est loin d'être opérée par les seuls acteurs français, mais aussi par des Britanniques et des Etatsuniens. D'ailleurs, si dans le dernier exemple, Jackie Berroyer se réfère à la chanson de Starshooter, Get Baque – en référence à la chanson Get Back des Beatles –, sortie en 1978, l'année précédente, le groupe britannique de punk The Clash sortait la chanson 1977 dans laquelle le chanteur met également en cause les Beatles : « *no Elvis, Beatles, or The Rolling Stones* ». Mais ce rapprochement n'est valable que relativement ; les stratégies de subversion participent d'une redistribution des cartes d'un champ du rock international, mais elles recouvrent un sens plus particulier dans l'espace français. En s'attaquant aux *stars* britanniques et/ou étatsuniennes, des acteurs français tentent, si ce n'est de renverser, d'atténuer une hiérarchisation des rocks nationaux qui prévalaient jusqu'alors. Pour le dire autrement, alors que les nouveaux entrants britanniques et étatsuniens, dominés parmi les dominants d'un champ du rock international, luttent uniquement contre des artistes et des styles installés, les nouveaux entrants français, luttent doublement, contre les artistes et les styles installés, et contre la domination plus générale des rocks britanniques et étatsuniens.

Dès lors, on comprend mieux en quoi les emprunts français à des esthétiques qui semblent pourtant et encore localisées outre-Manche et/ou outre-Atlantique cessent d'être perçus en tant qu'imitation. Des acteurs français trouvent dans des signifiants en circulation les germes d'une remise en cause du « modèle anglo-saxon » qui mettent, toutes proportions gardées, une critique de la copie en sourdine.

*

Un premier rock français conçu comme tel ne pouvait être produit qu'en marge de l'industrie du disque et du spectacle, notamment parce que les producteurs travaillant pour des majors prenaient leur distance avec le rock et que les jeunes rockers ne pouvaient accéder au

[278] Berroyer se réfère aux paroles de la chanson Get Baque, sortie en 1978 : « *On veut plus des Beatles et de leur musique de merde bonne à faire danser les minets/Les radios nous bassinent pour assurer leurs salaires, j'en ai rien à foutre, qu'ils crèvent.* »
[279] Entretien avec Jackie Berroyer, 27 septembre 2016.

marché du disque qu'au prix de certaines concessions d'ordre esthétique. L'émergence d'une production alternative de rock a elle-même été rendue possible par le contexte soixante-huitard où des idéologies issues de « marxismes hétérodoxes » se sont diffusées dans l'espace public et ont pu ainsi inciter des acteurs à se professionnaliser, si ce n'est en dehors, en marge du circuit traditionnel de production musicale. Mai 68 a également constitué un contexte favorable à la production d'un rock français dans la mesure où, contrairement aux produits d'une industrie musicale dominante dont les principes structuraux sont aux antipodes de la promotion d'enjeux sociétaux et politiques, un public et des professionnels médiatiques plus ou moins politisés ont pu trouver dans le rock français une offre culturelle structurellement homologue à leur position respective. Le contexte soixante-huitard a donc également contribué à une reconnaissance et une légitimation du rock français à l'échelle nationale. Si ce premier rock français conçu comme tel a été élaboré plus ou moins à l'écart du circuit traditionnel de la production musicale, la légitimation du rock français a suscité un nouvel intérêt chez des acteurs de l'industrie dominante du disque et du spectacle qui se sont mis à produire des groupes/musiciens français de rock.

La légitimation ultérieure du rock français tient pour une bonne part aux lois qui régissent les champs de production culturelle – essentiellement à la polarisation d'un champ du rock où des acteurs s'allient avec d'autres acteurs en fonction de leur proximité structurale. Mais le chapitre a révélé aussi des intérêts communs à l'ensemble des acteurs d'un champ du rock, voire à de nombreux acteurs de divers espaces musicaux en France. Il a été question par exemple d'intérêts corporatistes dans la mesure où des acteurs du rock, comme de la chanson française, se sont dressés au même moment contre la domination économique et symbolique des musiciens britanniques et étatsuniens. Il a également été question d'un intérêt moins perceptible – car plus impensé par les acteurs –, celui de défendre une production nationale au nom d'intérêts nationaux.

Enfin, l'apport d'acteurs alternatifs à une légitimation du rock français a consisté à opérer un basculement dans les représentations d'une histoire internationale du rock. Après une décennie où divers acteurs se représentaient la production musicale française, au mieux, comme une copie des rocks britanniques et étatsuniens, au pire, comme une production antagoniste au rock, les acteurs alternatifs du rock conçoivent un apport français à l'émergence internationale de styles avant-gardistes du rock en même temps qu'une originalité des productions vis-à-vis des productions britanniques et étatsuniennes. D'ailleurs, conjointement à la légitimation post-soixante-huitarde du rock français s'opère une francisation, au sens où le « rock français » est enfin reconnu pour sa « francité ».

Chap.9 : Une francisation plurielle du rock français

> Mais il faut aborder le problème du rock aussi – il doit y avoir un rock français – "Rock & Folk" pas par hasard. Nombreux sont ceux qui ont vécu ce problème dans les années 60 […] Nous criions : "A quand une vraie musique populaire en Phrance ? Que le rock s'incarne chez nous. Que notre folklore nous soit présent." Rien ne venait que d'outre-Atlantique et d'outre-Manche. Rien ! Nous manquions de force pour créer ou retrouver cette musique populaire française ou à la française, mais nous espérions que quelqu'un le ferait à notre place. Et rien ne venait. Rien n'est venu jusqu'à 1971-72, où Maxime Le Forestier et certains autres de moindre talent, mais surtout le "boom" folk français (Malicorne, etc…) ont soulagé notre peine[1].
>
> La musique, quant à elle, malgré ses références à celle de certains groupes étrangers, est d'une originalité féconde. Les compositions sont attachantes, mises en valeur avec brio, et, ce qui est rare dans des groupes français, les interventions en solo sont liées à la conception générale du morceau plutôt que destinées à des démonstrations individuelles. Les musiciens font corps, leur énergie est stimulante, leurs mélodies séduisantes. Ils ont inventé un rock qui correspond à une réalité française[2].

La légitimation du rock français, amorcée au lendemain de mai 68, est allée de pair avec sa francisation, c'est-à-dire la mise en jeu par des acteurs de la musique et des professionnels médiatiques d'une « francité » qui caractériserait des productions et/ou des rockers français(es). Cette francisation marque donc une rupture avec une représentation nationalisante des styles qui prévalait jusqu'alors, et selon laquelle la « francité » et la musique rock étaient nécessairement incompatibles. Cela étant, la reconnaissance d'un « rock français » – c'est-à-dire d'un rock spécifiquement français – reste soumise à caution. D'ailleurs, lorsque j'ai rendu compte au chapitre 7 d'une nationalisation des styles, j'ai mobilisé des exemples contemporains à la francisation du rock français. Ainsi, la « francité » du rock français dont il sera question ici est loin d'être établie pour de bon à la fin de ma période d'étude[3]. La francisation du rock français est donc, à l'instar de sa légitimation, fondamentalement relative. D'abord, parce que tous les rockers français ne sont pas francisés. Ensuite, parce que la reconnaissance d'une « francité » du rock français est loin d'atteindre le

[1] « Les Portes », *Rock & Folk*, n°131, décembre 1977, p.19-20, (Rubrique : « Courrier »).
[2] Wais (Alain), « "Téléphone"… occupé », *Le Monde*, 30 janvier 1978.
[3] Par ailleurs, il ne semble pas que la reconnaissance d'un « rock français » soit devenue consensuelle par la suite. Au-delà de ma période d'étude, la « francité » du rock français reste toujours soumise à caution.

caractère consensuel de la reconnaissance d'une « anglicité » du rock britannique, et *a fortiori* d'une « américanité » du rock étatsunien. De plus, parce que la « francité » du rock français est constamment remise en cause, elle est également épisodique. La francisation du rock français est particulièrement visible en deux moments : à la charnière des années 60/70 et à la charnière des années 70/80. Si ces deux pics semblent donc correspondre aux moments où la légitimation du rock français a été la plus forte[4], la corrélation n'est pas toujours pertinente. En effet, nous verrons que les groupes francisés peuvent être dévalorisés ou que les groupes exclus d'une « francité » peuvent être valorisés.

Si la francisation du rock français et la nationalisation des styles constituent deux discours contradictoires – certains commentateurs francisent le rock français quand d'autres renvoient le rock à une spécificité étrangère –, la première est paradoxalement opérée à partir des mêmes principes qui structurent la seconde. En effet, nous retrouverons dans ce chapitre la question de l'inscription dans une tradition nationale, l'importance de la langue en tant qu'élément fondamental de l'identité nationale, le lien opéré entre musique et « territoire », ou encore, l'idée de traits caractéristiques des populations nationales qui déterminent la production musicale.

Un « rock français » rural et folklorique

La francisation du rock français qui repose sur la ruralité et le folklore en constitue l'illustration la plus significative, notamment parce que les commentateurs font intervenir deux éléments fondamentaux des identités nationales. En effet, la ruralité et le folklore permettent aux acteurs d'enraciner la nation dans une « terre » et dans un passé ancestral. En revanche, cette « francité » rurale et folklorique ne concerne qu'une poignée de groupes dont certains sont par ailleurs positionnés en périphérie du rock français dans la mesure où il s'agit de musiciens de folk qui empruntent au rock.

A l'instar du chapitre précédent consacré à la légitimation du rock français, il s'agira d'interroger les conditions de possibilité de cette francisation qui, là encore, tient pour une bonne part au contexte contre-culturel de la fin des années 60-début des années 70.

9.1.1 « Francité » et ruralité : un rock des campagnes

Que le mouvement hippie ait été importé en France des Etats-Unis ou qu'il résulte de circulations culturelles transnationales (voir l'encadré 26), des producteurs et des

[4] A ce sujet, voir le chapitre précédent.

professionnels médiatiques se sont branchés sur l'un des thèmes qui le caractérise, la ruralité, pour penser une « francité » du rock français.

Encadré 26 : La circulation des thèmes du mouvement hippie : exportation/importation ou circulation transnationale ?

Pour Jean-François Sirinelli, le mouvement hippie est d'origine étatsunienne. Mais contrairement aux premières réappropriations européennes du mouvement beatnik qui ont succédé à l'essoufflement dudit mouvement aux Etats-Unis, le mouvement hippie s'est, selon lui, diffusé en Europe de façon quasi-concomitante à son développement sur le sol étatsunien à la fin des années 60[5]. De plus, alors que les échos du mouvement beatnik en Europe sont pour lui anecdotiques, il table sur une réappropriation européenne du mouvement hippie plus conséquente : « *Ce passage au Vieux Continent est assurément multiforme mais, dans la diversité même de ses modalités, il rend bien compte du changement de métabolisme de cette culture de masse juvénile, désormais dotée d'une capacité d'insémination inédite jusqu'ici. Ainsi, si les échos de la littérature beatnik, quelques années à peine plus tôt, étaient restés, somme toute, assez faibles, les thèmes du mouvement hippie se trouvèrent en revanche largement relayés auprès des jeunes Européens, en une vulgate capable de passer les frontières et de sauter les océans*[6]. » Pour Sirinelli, l'ampleur et la rapidité de la diffusion du mouvement hippie étatsunien témoignent d'une accélération de la circulation de l'information à l'échelle planétaire. Le festival de Woodstock en 1969 apparait alors comme l'« *une des premières manifestations de grande ampleur du "village planétaire" […]*[7] ». Il reste que Sirinelli envisage les réappropriations françaises du mouvement hippie comme la « *variante française* » d'une « *matrice* » étatsunienne[8]. Or, il n'est pas évident d'approcher la circulation du mouvement hippie par un schéma « émetteur étatsunien/récepteur européen », même dans le cas où la réception serait quasi-simultanée à l'émission. Claude Chastagner montre par exemple que la Campagne pour le désarmement nucléaire organisée après la seconde guerre mondiale au Royaume-Uni témoigne d'une origine britannique de la contre-culture. En effet, « *la Campagne s'est principalement opposée au nucléaire mais également, très tôt, à la guerre du Vietnam, deux éléments cruciaux dans l'émergence d'une contre-culture en Grande-Bretagne*[9] ». Plus largement, une histoire transnationale dont s'inspire Chastagner permet de penser les circulations culturelles en termes d'influences croisées, ce qui, dans le cadre des échanges culturels transatlantiques, contribue à relativiser l'exceptionnalisme étatsunien[10]. En revanche, mon

[5] Sirinelli (Jean-François), « Des "copains" aux "camarades" ? Les baby-boomers français dans les années 1960 », *Revue historique*, vol.2, n°626, 2003, p.337-338.
[6] Sirinelli (Jean-François), « Le coup de jeune des sixties », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.149.
[7] *Ibid*, p.146-147.
[8] Sirinelli (Jean-François), « Des "copains" aux "camarades" », art.cit.
[9] Chastagner (Claude), « Atlantic Crossings : les circulations contre-culturelles au sein de l'aire anglophone, 1960-1970 », *Cahier d'Histoire Immédiate*, n°52, automne 2019, p.38-39.
[10] Concernant les travaux qui relativisent l'exceptionnalisme étatsunien, c'est-à-dire qui s'opposent à une surreprésentation des États-Unis dans une histoire du monde, voir Tyrell (Ian), « American Exceptionalism in an Age of International History », *The American Historical Review*, vol.96, n°4, 1991, p.1031-1055 ; ; Bender (Thomas), *The La Pietra Report : A Report to the Profession*, Organization of American Historians, 2000 ; Bender (Thomas), *Rethinking American History in a Global Age*, Oakland, University of California Press, 2002. Concernant les travaux qui emploient une perspective transnationale pour penser les échanges culturels ou la circulation des idées entre les États-Unis et l'Europe, voir Kroes (Rob), Rydell (Robert) et Bosscher (Doeko F. J.), dir., *Cultural Transmissions and Receptions : American Mass Culture in Europe*, Amsterdam, VU University Press, 1993 ; Pells (Richard), *Not Like Us : How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*, New York, Basic Books, 1997 ; Guerlain (Pierre), « Alienating American Studies : A European Perspective », *Journal of American Studies of Turkey*, n°9, 1999, p.33-52 ; Rodgers (Daniel T.), *Atlantic Crossings. Social Politics in a Progressive Age*, Cambridge, MA, Belknap Press, 2000 ; Tournès (Ludovic), « La philanthropie américaine et l'Europe : contribution à une histoire transnationale de

terrain[11] indique clairement que les commentateurs français se représentent le hippisme comme un mouvement d'abord étatsunien[12]. D'ailleurs, certains d'entre eux proposent un discours autorisé sur le mouvement après un séjour effectué aux Etats-Unis[13]. C'est par exemple le cas d'Alain Dister qui, après avoir effectué des études en Californie[14], parle dans *Rock & Folk* en 1969 du mouvement hippie français en termes d' « américanisation » et de « colonisation[15] ». Plutôt que de trancher entre une approche étique et une approche émique de la circulation des thèmes du mouvement hippie, il s'agira de montrer que des commentateurs français se branchent sur un thème en circulation pour exprimer leur localité.

Dans son *Journal de Californie* publié en 1970, Edgar Morin rend compte du mouvement hippie étatsunien en termes d'« *Eco-mouvement* », de « *néo-rousseauisme*[16] ». L'année suivante dans *Rock & Folk*, il évoque une « *réconciliation avec la nature*[17] ». En France, le précepte d'un « retour à la terre » se manifeste au début des années 70 avec le fleurissement de communautés dans les campagnes. Dans ce contexte, des groupes français recourent alors à une imagerie de la ruralité et de la paysannerie. De plus, certains d'entre eux mènent une expérience communautaire à la campagne[18]. C'est par exemple le cas d'Etron Fou Leloublan qui s'installe au début des années 70 en Ardèche. En 1977 dans *Rock & Folk*, au sein d'un article qui s'intitule « Poètes et paysans », Ferdinand Richard revient sur les raisons qui les ont poussés à cet exode urbain :

---

l'américanisation », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2010, p.173-187 ; Hilmes (Michele), *Network Nations : A Transnational History Of British And American Broadcasting*, Abingdon, Routledge, 2012.

[11] Outre les références qui vont être mentionnées, voir Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°62, septembre 1967, p.130 ; Taittinger (Michel), « Une folie ce festival de Windsor », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.113 ; Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.117-120 ; « Leurs fleurs fanées », *Salut les Copains*, n°64, novembre 1967, p.32, (Rubrique : « Cher Daniel… ») ; Auteur non renseigné, « Les hippies, qu'est-ce que c'est ? », *Salut les Copains*, n°65, décembre 1967, p.48-53 ; Seloron (Françoise), « Clerc et Hair », *Rock & Folk*, n°30, juillet 1969, p.54 ; « Il faut créer une langue française », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.21, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; « Curieux accent », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.96-97, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; Rolin (Gabrielle), « "L'autre" culture : nouvelle avant-garde ? », *Le Monde*, 12 septembre 1970.

[12] Dans certains cas, la réappropriation française du hippisme est présentée comme une perte d'authenticité. En effet, nous avons déjà vu que pour des professionnels médiatiques, des producteurs ou encore des lecteurs de la presse musicale, le mouvement hippie perdrait de son sens socio-culturel originel en arrivant France où il n'y constituerait qu'une mode vestimentaire. A ce sujet, voir le chapitre 4.

[13] C'est par exemple le cas de Michel Lancelot qui, de retour en France, publie un livre consacré au mouvement hippie, chroniqué à deux reprises dans *Rock & Folk*. Lancelot (Michel), *Je veux regarder Dieu en face : vie, mort et résurrection des Hippies*, Paris, Albin Michel, 1968 ; Auteur non renseigné, « Campus et Lancelot », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.10 ; Chatenier (Pierre), « Lancelot de Campus », *Rock & Folk*, n°22, novembre 1968, p.27-28. C'est également le cas d'Edgar Morin qui évoque les hippies dans un livre consacré plus largement à la révolution culturelle étatsunienne, également chroniqué dans *Rock & Folk*. Morin (Edgar), *Journal de Californie*, Paris, Editions du Seuil, 1970 ; Alessandrini (Paul), « Californie ! Californie ! », *Rock & Folk*, n°49, février 1971, p.68-72.

[14] Villers (Claude), Dister (Alain), « La nouvelle Amérique », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.45-55.

[15] Dister (Alain), « America America », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.59-60.

[16] Morin (Edgar), *Journal de Californie*, *op.cit*.

[17] Alessandrini (Paul), « Californie ! Californie ! », *Rock & Folk*, art.cit, p.71.

[18] Aux groupes qui vont être mentionnés, on peut ajouter Tribu qui vit en communauté en Bretagne. Jouffa (François), « Gros rouge à Loudéac », *Rock & Folk*, n°55, août 1971, p.13.

> Si nous sommes partis habiter à la campagne, c'est qu'on ne pouvait pas vivre en ville avec l'argent qu'on gagnait. Maintenant, pour être libres musicalement, nous voulons arriver à vivre d'autre chose que de la musique. Pour l'instant, on fait des investissements. On construit nos maisons, on rembourse l'argent qui nous a servi à acheter nos terres, on monte un troupeau, on va s'acheter une sono, etc… Dans deux ans, tout ça va vraiment payer. On aura une indépendance matérielle que très peu de gens ont en France, dans quelque domaine que ce soit. Ce sera une force terrible ![19]

A l'instar d'Etron Fou, Ange véhicule une image empruntée à la paysannerie – alors qu'aucun des deux groupes en est issu (voir les illustrations 14, 15, et 16). L'album Emile Jacotey, sorti en 1975, s'inspire d'un maréchal-ferrant de Haute-Saône, narrateur de légendes franc-comtoises dans un journal local[20]. Dans un article publié dans *Best* en 1976, Alain Pons et Michel Embareck parlent alors d'un « *groupe populaire* », de « *paysans*[21] ». La ruralité est également employée pour présenter un musicien d'origine et résidant en Normandie, Albert Marcœur. Par exemple, dans *Rock & Folk* en 1977, Jean-Marc Bailleux écrit à son sujet : « *Marcœur Albert, la lunette ronde et l'œil pointu, ses tuyaux de poêle et son rock du terroir. Sa manière bien à lui de faire de la musique sans en faire une montagne : normal pour un Normand*[22]. » Comme pour les deux groupes précédents, la ruralité de Marcœur n'est pas seulement signifiée par des critiques rock mais également par le musicien lui-même, notamment parce qu'il installe sur scène un vaisselier et un buffet rustique.



Illustration 14 : Ferdinand Richard d'Etron Fou



Illustration 15 : Christian Décamps d'Ange



Illustration 16 Album Emile Jacotey d'Ange

Ces emprunts à l'univers rural servent alors à des commentateurs à penser une « francité » des groupes. Par exemple, pour l'animateur radio Jean-Bernard Hebey, Ange rencontre le succès auprès du public français « *en racontant l'histoire de paysans français* », parce qu'« *il était ancré dans le territoire français* », parce que « *le mec, en couverture [de l'album Emile Jacotey], il a une casquette, c'est un paysan*[23] ». Selon Hebey, le groupe répond alors à « *une attente du public d'un rock français, typiquement français* ». Enfin, il précise : « *Bon, leur problème, c'est qu'ils "tututaient" un petit peu trop de rouge, donc ils étaient vraiment très très français.* » Cette francisation d'Ange par Hebey repose sur deux

[19] Bourre (Michel), « Poètes et paysans », *Rock & Folk*, n°123, avril 1977, p.45.
[20] « La résurrection d'Emile Jacotey par le groupe Ange », *France Info*, 2014, disponible à l'adresse : https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/chanson-francaise/la-resurrection-d-emile-jacotey-par-le-groupe-ange_3297217.html
[21] Pons (Alain), Embareck (Michel), « Ange : Le tour d'honneur », *Best*, n°93, avril 1976, p.25.
[22] Bailleux (Jean-Marc), « Marcœur joie », *Rock & Folk*, n°123, avril 1977, p.56.
[23] Entretien avec Jean-Bernard Hebey, 14 mai 2015.

stéréotypes du paysan français, illustrés dans le film La Soupe Aux Choux, sorti en 1981 : le vin rouge et la casquette-béret. La « francité » du groupe, exprimée par la référence à l'univers rural, se retrouve également dans un article d'Alain Pons et de Michel Embareck, publié dans *Best* en 1976 :

> Ange est une formation hyper-provinciale facilement compréhensible (malgré un certain ésotérisme) par des gens de même origine et, bien entendu, de la même génération. Sa musique possède un son beaucoup plus en rapport avec le calme des campagnes que l'agitation des grandes villes. Le rapport de force citadins/campagnards (exilés inclus) est complètement déséquilibré en faveur des seconds. Il paraît alors compréhensible que Ange soit le miroir idéal pour un grand nombre de jeunes français. On peut même se demander s'il ne se reconnaît pas autant dans les imperfections du groupe que dans ses qualités. Il y a chez Ange un côté "Système D" cher aux bérets basques et qui, sans aucun doute, rapproche musiciens et public[24].

Dans un autre article publié deux mois plus tard, les deux critiques rock effectuent à nouveau un lien entre ruralité et francité, cette fois-ci au sujet de Magnum. Après avoir précisé que l'après-midi, les membres du groupe s'allongent dans l'herbe ou font une partie de belote sur la table de la cuisine, ils précisent : « *Magnum on le voit est un groupe typiquement français*[25]. »

L'association entre ruralité et francité est également effectuée par des groupes. Par exemple, la pochette de l'album Happy French Band (sorti en 1977) de Mahjun représente une boîte de camembert posée sur l'herbe (voir l'illustration 17). On y trouve les indications « extra fin », « 45% matière grasse », « Product of France ». Le recours à la langue anglaise est intéressant. On peut y voir un clin d'œil à la question de l'exportation du rock français, abordée de façon récurrente par divers acteurs de la musique. La langue anglaise peut être également envisagée comme un moyen permettant de spécifier un peu plus une « francité », par effet de contraste, c'est-à-dire en se plaçant du point de vue d'un consommateur étranger qui recevrait ce produit comme un produit spécifiquement français. Enfin, la référence au produit normand se retrouve dans le deuxième album de Gong (sorti en 1971) qui s'intitule Camembert Electrique. Le groupe s'est par ailleurs installé en Normandie.



Illustration 17 :
Album Happy French Band de Mahjun

[24] Pons (Alain), Embareck (Michel), « Ange : Le tour d'honneur », *Best*, art.cit.
[25] Embareck (Michel), Pons (Alain), Dordor (Francis), « Le rock d'ici », *Best*, n°95, juin 1976, p.60.

9.1.2 « Francité » et folklores régionaux

A l'instar d'Ange et de leur album Emile Jacotey qui puise dans les légendes franc-comtoises, Gong s'intéresse aux folklores régionaux, ce qui contribue également à leur francisation médiatique. En effet, parce qu'ils sont conçus en tant que racines culturelles de la France[26], les folklores régionaux constituent pour des professionnels médiatiques un moyen dont disposent les musiciens français pour proposer une musique originale spécifiquement française, et, à ce titre, distincte des musiques « anglo-saxonnes ». C'est par exemple ce qu'indiquent deux articles consacrés à Gong dans *Rock & Folk*, l'un d'Alain Dister et l'autre de Paul Alessandrini, respectivement publiés en 1970 et 1971 :

> Gong représente un phénomène nouveau dans la popemiouzique, au moins dans sa façon de s'exprimer. Peu de groupes, en effet, arrivent aujourd'hui à se détacher du mythe modèle anglo-saxon. C'est une démarche difficile, qui peut consister à se lancer dans de passionnantes et ô combien délicates recherches sur les trésors de notre folklore ou du peu qu'il en reste […] Ce qui nous ramène au Gong, que l'on peut situer en tête de ce procédé d'évolution qui amène progressivement certains groupes français à rechercher des formes de créations partant d'eux-mêmes[27].
>
> Le Gong ne sera donc pas totalement un groupe de rupture à l'intérieur du système pop français mais il affirme pourtant des propositions nouvelles, différentes : délire, exploitation poétique du folklore, des modes, des gestes, des mots d'une tradition populaire française (camembert, "tu viens chéri", etc…) […][28]

Dans une chronique de l'album Reflets d'Alan Stivell, publiée dans *Rock & Folk* en 1971, Jacques Vassal présente le musicien issu de la folk française – mais nous verrons plus loin qu'il est également inclus au rock – comme un exemple que les musiciens pop devraient suivre, notamment parce qu'il puise dans le folklore :

> Enfin devenu réalité, cet album concrétise de manière très probante les théories qui sont celles d'Alan depuis des années : à savoir que la meilleure chance pour un musicien pop ou autre d'obtenir un son effectivement personnel, éminemment original, c'est de s'en remettre entièrement à ses propres racines, d'exprimer en musique (je repends ses termes) sa NATIONALITE, sa CLASSE SOCIALE, son EPOQUE. En l'occurrence, la musique celtique, c'est-à-dire que, loin de se limiter au répertoire breton, il fait appel aussi à l'Ecosse, à l'Irlande et au Pays de Galles[29]. Mais sa démarche, ne craignez rien, est à l'opposé d'un quelconque folklore de musée ; elle consiste plutôt à aller de l'avant en s'inspirant de bases musicales traditionnelles vécues[30] (car les peuples celtes, contrairement à ceux de France, ont eu la chance ou l'intelligence – appelez ça comme vous voudrez – de ne pas tuer leurs folklores) […] Alan Stivell nous montre ici une voie oubliée en France : celle qui tourne délibérément le dos aux pâles imitations, aux

[26] Je détaillerai ce point plus loin.
[27] Dister (Alain), « GOONNNG », *Rock & Folk*, n°46, novembre 1970, p.5.
[28] Alessandrini (Paul), « Gong comme la lune », *Rock & Folk*, n°57, octobre 1971, p.41.
[29] Je reviendrai plus loin sur l'ambiguïté qui ressort de ce propos. En effet, Vassal inscrit-il Alan Stivell dans une culture française ou dans une culture transnationale, la culture celtique pouvant renvoyer aussi bien à la Bretagne, l'Ecosse, l'Irlande et le Pays de Galle ? De plus, la « nationalité » dont il parle et qu'il emprunte effectivement à un propos de Stivell renvoie-t-elle à la nationalité française ou à la « nationalité » bretonne ?
[30] Je reviendrai plus loin sur cette tension entre folklore et modernité.

> démarquages, et les remplace par une musique incarnée, en exploitant les sources dont le musicien est issu comme une base solide pour aller plus loin…beaucoup plus loin…[31]

Qu'il s'agisse d'une « francité » signifiée par les groupes ou d'une francisation médiatique, il se joue donc une articulation entre la ruralité et le folklore qui n'est pas sans rappeler la « *check-list identitaire*[32] » des nations, élaborée à partir du 18e siècle. En effet, depuis leur création, les identités nationales sont généralement circonscrites à un lieu géographique – la campagne plutôt que la ville –, à un groupe social – la paysannerie, ou plus largement les classes populaires, plutôt que les élites – et sont inscrites dans un passé ancestral[33]. La campagne symbolise alors aussi bien l'ancrage territorial de la nation que sa permanence à travers le temps puisqu'elle apparait également comme le réservoir des traditions. Dans les études folkloriques du 19e siècle, le terme « folklore » était d'ailleurs employé pour désigner les coutumes et pratiques paysannes. Mais le recours à la ruralité et au folklore pour penser une « francité » du rock français tient aussi au contexte contre-culturel de la fin des années 60-début des années 70. D'abord, comme le souligne Michaël Spanu, « *les cultures régionales françaises vont rapidement endosser le rôle de remparts crédibles au capitalisme mondial et à la technocratie*[34] ». Il est par exemple significatif que dans le Périgord, le collectif Cal-Ké-Ri qui édite un journal local, organise des manifestations artistiques, des conférences littéraires, des concerts, etc. mène également une étude ethnographique de la région en compilant contes, légendes et folklore occitan[35]. De plus, le lien entre les folklores régionaux et les idéologies contre-culturelles se retrouve avec les premières commercialisations des musiques régionales par des labels indépendants qui s'inscrivent contre le consumérisme[36]. Par ailleurs, dans l'inauguration de la rubrique « Les fous du folk » publiée dans *Rock & Folk* en 1971, Vassal donne une définition de la *folk music* qui charrie une critique à la tonalité situationniste[37] de l'industrie du disque et du spectacle :

---

[31] Vassal (Jacques), « Alan Stivell », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.87-89.
[32] Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales. Europe 18e-20e siècles*, Paris, Seuil, 2001, [1999], p.228.
[33] *Ibid*, « Folklore », p.159-228.
[34] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France : une approche par trois enquêtes autour du français, de l'anglais et de l'occitan*, Thèse de sociologie sous la direction de Jean-Marie Seca, Université de Lorraine, 2017, p.301.
[35] Alessandrini (Paul), « Nouvelles de l'underground », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.21.
[36] Charles-Dominique (Luc) et Defrance (Yves), « Réhabiliter, repenser, développer l'ethnomusicologie de la France », in Charles-Dominique (Luc) et Charles-Dominique (Yves), dir., *L'ethnomusicologie de la France : de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation. Actes du Colloque "L'ethnomusicologie de la France", 15-18 novembre 2006*, Paris, Harmattan, 2008, p.16 ; Cestor (Elisabeth), *Les musiques particularistes : chanter la langue d'oc en Provence à la fin du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.141.
[37] Concernant les liens entre les journalistes de *Rock & Folk* et le situationnisme, voir *le chapitre 6.*

> Faut-il rappeler que cette musique, plus que toute autre, se veut à l'écart, voire à l'opposé, des structures conventionnelles du spectacle ? Musique faite par tout le monde et pour tout le monde, le folk implique que chacun de nous participe à ce processus de création collective (et de fête, mais oui je pense bien !), afin que peu à peu les spectateurs deviennent acteurs et que le spectacle disparaisse au profit de la vie[38].

Ensuite, l'analyse d'une « francité » signifiée ou attribuée par le biais d'emprunts à l'univers rural et aux folklores ne peut faire l'économie d'un contexte politique – plus largement, on ne peut faire l'économie des contextes dans lesquels les nationalismes culturels s'inscrivent ; à ce sujet, voir l'encadré 27 –, où des mouvements régionalistes sont portés sur la scène publique, en même temps que le récit national proposé par des professionnels politiques de gauche (socialistes et communistes) met à l'honneur les cultures régionales. En effet, alors que la définition étatique de la culture française sous De Gaulle se caractérisait par un « jacobinisme culturel[39] » – qui se manifeste par exemple par l'absence d'une politique culturelle en faveur des régions[40] –, la promotion de la culture française par les professionnels politiques de gauche au cours des années 70 s'appuie (en partie) sur la valorisation des minorités régionales.

Encadré 27 : Des déterminants sociaux et contextuels au(x) nationalisme(s) culturel(s)

Le nationalisme culturel peut aussi bien être abordé par les effets qu'il produit que par les facteurs qui contribuent à le produire. Dans le premier cas, il s'agit de montrer que la représentation que des acteurs – ici, des professionnels de la politique et des agents de l'Etat – se font de la culture nationale oriente leurs stratégies d'action. Mais l'analyse de cette représentation qui détermine l'action ne peut faire l'économie des facteurs qui déterminent cette représentation. Par exemple, le nationalisme culturel qui imprègne le ministère de la Culture sous Malraux tient pour une bonne part au spectre de l'instrumentalisation des cultures régionales sous Vichy[41]. De même, la prise en compte par des militants socialistes des régions dans une définition de l'identité française a été favorisée par un contexte social très bien décrit par Henri Mendras. Ce dernier montre alors que dans un contexte d' « *émiettement* » des classes sociales et de « *désacralisation* » d'institutions nationales qui produisaient du clivage au sein de la communauté nationale, le jacobinisme cesse de constituer une nécessité pour les garants de l'unité nationale : « *Tant que la société française était traversée de clivages majeurs qui la divisaient en classes sociales et en régions très contrastées, l'exigence de l'unité nationale était forte. Les Jacobins l'emportaient sur les Girondins*[42]. » Sur un tout autre sujet, Jean-Pierre Warnier procède de la même logique : « *A titre de tendance générale, on constate que les politiques culturelles du patrimoine et de l'éducation ne peuvent prendre en compte les*

[38] Vassal (Jacques), « Les fous du folk », *Rock & Folk*, n°50, mars1971, p.17.
[39] L'expression est empruntée à Hazareesingh (Sudhir), « Jacobinisme(s) en France : diversité, continuités et changements (1789-2004) », in Baquiast (Paul), dir., *Deux siècles de débats républicains (1792-2004)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.19. Je détaillerai plus loin cette question.
[40] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français. Récit national et usages politiques de la culture en France (1981-1995)*, Thèse de doctorat en science politique sous la direction d'Astrid von Busekist, IEP de Paris, 2012, p.90.
[41] A ce sujet, voir Faure (Christian), « Le renouveau du folklore et de l'ethnologie pendant le régime de Vichy », *Bulletin du Centre d'Histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, n°1, 1983, p.7.
[42] Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, 1965-1984*, Paris, Editions Gallimard, 1988, p.143-144.

particularismes que lorsque ceux-ci sont mourants ou ne représentent plus une menace d'irrédentisme politique[43]. »

L'intérêt porté aux cultures régionales se retrouve par exemple dans le programme de la gauche pour l'élection de 1981 ; la 56e des « 110 propositions pour la France » en appelle alors à ce que « *les langues régionales soient reconnues et enseignées*[44] ». Vincent Martigny parle alors d'un « *régionalisme du PS* » au sens où les identités régionales sont présentées comme complémentaires à l'identité française, les premières enrichissant alors la seconde[45]. C'est par exemple ce qu'indique un ouvrage programmatique publié en 1981, dirigé par Christian Laurissergues – délégué national aux identités régionales – et préfacé par François Mitterrand : « *Une stratégie offensive de reconquête, par tous et par chacun, de ses racines culturelles propres, de fructification des patrimoines si divers dont notre pays est porteur : patrimoines régionaux, patrimoine national, l'un dans l'autre, l'un portant l'autre*[46]. » Concernant le PCF, Laurent Greilsamer note dans *Le Monde* que « *la régionalisation* » a constitué un thème majeur de la Fête de l'Humanité de 1977 et que « *la grande fête communiste a, de fait, épousé le visage composite du territoire français*[47] ». Certes, les régions françaises sont depuis longtemps à l'honneur à la Fête de l'Humanité, organisée en *stands* régionaux. Mais, comme le souligne Marc Lazar, le sens de cette célébration n'est pas le même dans les années 50 que dans les années 70 car « *le style convenu s'imprègne désormais d'un régionalisme très à la mode et marqué d'un soupçon de nostalgie qui n'aurait pas déplu à Frédéric Mistral*[48] ».

D'une certaine façon, ces deux contextes – l'un relatif à la contre-culture, l'autre au nationalisme culturel des militants de gauche – sont liés, notamment parce que la prise en compte des cultures régionales par la gauche s'inscrit dans la continuité du précepte du « retour à la terre » promu par les communautés contre-culturelles[49]. D'abord, s'impose un parallélisme entre le « retour à la terre » prôné par les communautés contre-culturelles et l'ouvrage programmatique du PS qui en appelle à « *reconquérir les racines*[50] » de la France. Ensuite et surtout, alors que les expériences communautaires prennent racine dans une

[43] Warnier (Jean-Pierre), *La mondialisation de la culture*, Paris, Editions La Découverte, 2003 [1999], p.97.
[44] Parti Socialiste, *110 propositions pour la France*, Paris, Club socialiste du livre, 1981.
[45] Mais le régionalisme du PS dont parle Martigny renvoie également au projet politique de décentralisation administrative et culturelle. Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.134-135.
[46] Parti Socialiste, *La France au pluriel*, Paris, Editions Entente, 1981, p.30.
[47] Greilsamer (Laurent), « Itinéraires », *Le Monde*, 13 septembre 1977.
[48] Ecrivain provençal de la fin du 19e siècle, spécialisé en culture occitane. Lazar (Marc), *Le communisme, une passion française*, Paris, Éditions Perrin, 2005 [2002], p.86.
[49] Cette continuité tient au moins en partie à la trajectoire des militants socialistes qui, avant d'entrer en politique vers la fin des années 70, ont intégré des associations culturelles dans un contexte contre-culturel. C'est par exemple le cas de Jack Lang. Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, 1965-1984*, *op.cit*, p.276-277.
[50] Parti Socialiste, *La France au pluriel*, Paris, *op.cit*, p.29.

critique du capitalisme mondial, il s'agit pour le PS de dénoncer « *le lien opéré entre le mépris ancien des cultures régionales au nom de l'unité nationale et les structures du capitalisme contemporain*[51] ».

9.1.3 Une « francité » à la croisée du rock et de la *folk music*, entre tradition et modernité

On comprend mieux dans quelle mesure la ruralité et les folklores régionaux ont participé d'une francisation du rock français. Mais, sur la seule question du folklore et à l'exception notable de quelques groupes comme Ange ou Gong, cette francisation concerne en premier lieu des musiciens de *folk music* (Alan Stivell, La Bamboche, Malicorne). Or, la folk apparait comme un genre musical différencié du rock pour des raisons esthétiques, mais également parce que la définition du premier renvoie à la tradition quand le second semble se définir par sa modernité. Pourtant, la « francité » exprimée/attribuée par/à ces musiciens issus de la folk a été déterminante dans la reconnaissance du « rock français ».

Dans les années 50, les premiers discours français sur le rock étatsunien l'inscrivaient dans une tradition musicale, à la croisée de la « musique noire » et de la « musique blanche ». Mieux, le rock était conçu comme une modernisation formelle d'un contenu musical déjà existant ; l'opposition entre tradition et modernité était alors déjà dépassée[52]. Dix ans plus tard, la création de *Rock & Folk* témoignait là encore d'une association « naturelle » entre les deux catégories[53]. En revanche, ce pont jeté entre rock et folk concernait essentiellement les musiques étatsuniennes. A partir du début des années 70, des critiques rock appliquent alors cette articulation à des productions françaises. Pour le comprendre, il faut d'abord revenir sur la critique d'une conception passéiste de la *folk music*. Par exemple dans une interview qu'il mène pour *Rock & Folk* en 1977, Jacques Vassal met en défaut le groupe de folk Malicorne :

> […] votre répertoire et le contenu des textes sont quand même complètement décalés par rapport à la sensibilité actuelle de la jeunesse urbaine, et qu'en fin de compte c'est une fuite de la réalité sociale […] Oui, mais le problème que je voulais soulever, c'est qu'en son temps, le folklore reflétait la réalité de la vie quotidienne. Il y avait, par exemple, des chants de travail, mais aujourd'hui ces travaux-là ont disparu, le tracteur a remplacé les chevaux, et ainsi de suite. Donc, à l'heure actuelle, chanter même ces histoires-là, ça devient un truc, disons… exotique […] Mais justement, vous ne pensez pas que l'esthétisme de vos couplets, ce vocabulaire un peu désuet, vos harmonies vocales aussi, que tout cela risque au bout du compte de donner une vision "folklorisée" du folk, une

[51] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*.
[52] A ce sujet, voir l'ensemble du chap.1.
[53] Cette association se manifeste d'abord par le titre du magazine et par la présence d'articles consacrés à des musiciens de folk. A partir de 1971, Jacques Vassal se voit attribué une rubrique consacrée à la folk : « Les fous du folk ».

> idéalisation du passé même ? […] Vous vous intéressez à la chanson contemporaine, à la nouvelle génération d'auteurs-compositeurs[54] ?

Un autre exemple peut être mentionné. En 1970, dans un article où il encourage les musiciens français à puiser dans leur folklore, Alain Dister repère néanmoins un problème induit par cette démarche : « *Nouvelle difficulté, car, pour être comprise, aimée et divulguée la musique doit rester communicable, c'est-à-dire pas emmerdante et si possible dansable*[55]. » Pour le dire autrement, l'investissement dans le folklore ne doit pas s'effectuer au détriment de ce que le public attend désormais de la musique.

Partageant cette opposition à une conception puriste des musiques dites « traditionnelles » qui invite à « refaire vivre » le passé (voir l'encadré 28), des musiciens cherchent alors à adapter à leur époque les folklores musicaux.

Encadré 28 : Quelques éléments théoriques sur les musiques dites « traditionnelles »

Le sens que des musiciens mettent dans leur pratique de musiques « traditionnelles » engage une contradiction entre le passé qu'ils prétendent refaire vivre avec authenticité et la contemporanéité de leur pratique. D'abord, comme le note Anne-Cécile Nentwig, les musiques « traditionnelles » sont porteuses d'une authenticité rurale mais sont pourtant essentiellement jouées en ville ou par des citadins partis vivre en campagne[56]. Pour Jean-François Dutertre, en opérant une sélection au sein des répertoires traditionnels, en l'accompagnant d'un « discours idéaliste » du passé, les musiciens créent « *de toutes pièces une forme d'accompagnement et de pratique inconnue dans la tradition* » et propose un répertoire « *reconstruit pour les besoins d'une époque*[57] ». Pour Antoine Hennion, la pratique de musiques dites « anciennes », lorsqu'elle cherche à reproduire à l'identique la façon dont elles étaient pratiquées en leur temps, est une reconstruction fondamentalement moderne du passé, notamment parce qu'elle marque au contraire une distance entre le passé et le présent[58]. A l'inverse, Hennion note le paradoxe suivant : « *[…] dans l'affaire, c'est bien le "moderne" (au sens des instruments sur lesquels il joue) qui est le traditionnel (au sens de son rapport naturel, non problématisé, à un répertoire considéré comme allant de soi).* »

Le courant du « revival folk » qui se développe dans les années 70 en France – mais aussi et dans le même temps au Royaume-Uni[59] – se caractérise alors par une adaptation des mélodies traditionnelles qui aboutit « *à des compositions dites originales, parfois même soumises au droit d'auteur moderne*[60] », dans certains cas, par le recours au français plutôt

[54] Vassal (Jacques), « Musique verte », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.61-63.
[55] Dister (Alain), « GOONNNG », *Rock & Folk*, art.cit.
[56] Nentwig (Anne-Cécile), *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Catherine Dutheil-Pessin, Grenoble, Université de Grenoble, 2011, p.74-75.
[57] Dutertre (Jean-François), « Musiques traditionnelles et Modernité », in Darré (Alain), dir., *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p.61-71.
[58] Hennion (Antoine), « Présences du passé : le renouveau des musiques "anciennes". Sources et retours aux sources », Temporalités, n°14, 2011, disponible à l'adresse https://temporalites.revues.org/1836
[59] A ce sujet, voir Vassal (Jacques), « Folk à l'Anglaise », *Rock & Folk*, n°50, mars 1971, p.58-62.
[60] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*.

qu'aux langues régionales d'origine[61], mais aussi et surtout par le recours à des instruments non traditionnels comme la guitare électrique[62]. Or, cette électrification de la folk est pensée par les musiciens et les professionnels médiatiques comme un emprunt rock. Il se joue donc pour des musiciens français de folk ce qui s'est joué pour Bob Dylan dans la décennie précédente, à savoir une intégration au rock effectuée au nom du passage à l'électricité[63]. Les musiciens dont il est question ont par ailleurs été largement influencés par le *protest song* étatsunien dont est issu Dylan[64], et ont donc été nécessairement sensibilisés à l'évolution de ce dernier vers le style dit « folk-rock ». Parmi les musiciens représentant ce courant du « revival folk » français et promus dans la presse rock au nom de leurs emprunts au rock (La Bamboche, Malicorne[65]), Alan Stivell constitue un cas d'étude intéressant, à la fois parce qu'il rencontre dans les années 70 un succès commercial important[66], mais aussi parce que ses liens avec le rock sont les plus explicites.

Alan Stivell est le fils de Georges Cochevelou qui lui a transmis son goût pour la culture bretonne et plus largement celtique. Né à Paris de parents bretons, Georges Cochevelou a passé son enfance en Bretagne. Les divers métiers qu'il a exercés (banquier, gestionnaire, puis traducteur pour le ministère des Finances) ne l'ont pas empêché de se passionner pour l'artisanat. Il a d'ailleurs été primé au concours Lépine pour un appareil de mesure optique qu'il a inventé. Dans les années 50, il construit une harpe celtique de Bretagne, disparu au moyen-âge lorsque la région perdit son indépendance. En 1964, il invente un instrument inspiré de la harpe irlandaise du 15^{e}-16^{e} siècle. Né en 1944 à Riom (Puy-de-Dôme), Alan Stivell passe son enfance à Paris mais rejoint régulièrement la Bretagne pour les vacances. Après une licence d'anglais, il étudie la linguistique à la Sorbonne puis passe un certificat de langue celtique à l'Université de Rennes. Enfin, il effectue des études de littérature médiévale galloise et gaélique à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. En 1954, il intègre l'Association des scouts bretons de Paris.

---

[61] Par exemple, dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1976, l'un des membres de La Bamboche déclare : « *Parfois aussi, dans les textes, nous rétablissons en langue française actuelle un mot au passage qui sera plus naturel ; car, autant il serait aberrant de chanter en anglais, autant il nous paraîtrait grotesque qu'un Nancéen ou un Parisien fredonne un patois hermétique.* » Leduc (Jean-Marie), « Hier est aujourd'hui », *Rock & Folk*, n°115, août 1976, p.41.

[62] Charles-Dominique (Luc), « Les emblèmes instrumentaux régionaux du revival français », in Price (Jeremy), Bagini (Licia) et Belly (Marlène), dir., *Langue, musique, identité : actes du colloque tenu à Poitiers, du 21 au 23 novembre 2007*, Paris, Publibook, 2001, p.138-139.

[63] A ce sujet, voir le chapitre 3.

[64] Charles-Dominique (Luc), « Les emblèmes instrumentaux régionaux du revival français », *op.cit*.

[65] Leduc (Jean-Marie), « Hier est aujourd'hui », *Rock & Folk*, art.cit, p.40-43 ; Vassal (Jacques), « Le vent nouveau », *Rock & Folk*, n°115, août 1976, p.45 ; Bailleux (Jean-Marc), Vassal (Jacques), « Spécial France », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.36 ; Vassal (Jacques), « Musique verte », *Rock & Folk*, art.cit ; Pons (Alain), « Malicorne », *Best*, n°90, janvier 1976, p.94.

[66] Ses albums se vendent entre 75.000 et 250.000 exemplaires.

Concernant sa pratique musicale, Stivell apprend le piano dès 5 ans, puis, à 8 ans, se tourne vers la harpe celtique que son père a fabriquée. Il est alors formé par une harpiste reconnue, Denise Mégevand. Il apprend également la bombarde bretonne puis la cornemuse écossaise. En 1954 – il a alors 10 ans –, Stivell donne un concert de harpe celtique à une exposition bretonne organisée à Paris par l'UNESCO. En 1957, il joue en première partie de Line Renaud à l'Olympia. En 1961 – il a alors 17 ans –, après avoir joué sur des disques de chanteurs bretons, Stivell sort son premier 45t instrumental, Musique Gaélique, sur le label breton Mouez Breiz. Les thèmes, d'origine irlandaise et écossaise, ont été arrangés par son père. Toujours sur Mouez Breiz, il sort son premier album, Harpe Celtique, en 1964. En 1967, il signe chez Fontana (Philips) et sort l'année suivante un EP, Flower Power, qui témoigne déjà d'une volonté de moderniser la musique traditionnelle celtique, notamment en recourant à des arrangements et une instrumentation qui évoque les sonorités de la pop music. Si ses disques étaient jusqu'à présent instrumentaux, les 4 chansons de l'EP sont chantées en français. Cette même année, il rencontre le groupe britannique de rock les Moody Blues qui lui offrent la première partie de leur concert à Londres. En 1970, il sort l'album Reflets dont les chansons sont chantées en breton, en français et en anglais.

Avec cet album, les emprunts au rock deviennent plus explicites. D'abord, parce que Stivell, qui assure toujours les parties d'instruments celtes (harpe celtique, cornemuse écossaise, flûte irlandaise et bombarde), s'entoure d'un orchestre qui n'est pas sans rappeler la composition d'un groupe de rock d'alors : guitare et basse électriques, batterie et orgue électronique. Comme le note Michaël Spanu, cette démarche va à l'encontre d'une représentation essentialiste de l'identité et de la culture bretonne/celtique puisque sa musique est en partie jouée par des instruments exogènes à la musique bretonne/celtique traditionnelle[67]. D'ailleurs, son public régionaliste lui reproche ces emprunts au rock qualifiés d'« *impérialiste*[68] ». De plus, Spanu note que la langue bretonne est « *considérée comme un élément important mais non essentiel de la culture bretonne* » puisque Stivell chante également en français et en anglais. Ensuite, Stivell lui-même revendique une association entre musique celtique et rock, notamment dans le texte qu'il rédige pour la pochette de l'album :

> STIVELL. Ce nom que j'ai choisi pour mon expérience-chanson résume assez bien ce que je veux faire. Comme lui, ma musique pourrait passer pour anglo-saxonne. C'est pourtant un nom BRETON qui signifie "SOURCE" ; je puise en effet aux SOURCES

[67] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.306.
[68] Briggs (Jonathyne), *Sounds French : Globalization, cultural Communities, and Pop Music, 1958-1980*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p.102.

> CELTIQUES mes vraies racines, mais ma musique se voudrait SOURCE NOUVELLE. Loin de moi l'idée d'autarcie culturelle (ce serait justement la situation d'un monde uniformisé-américanisé par exemple) ; je suis pour les ECHANGES, donc pour une DIVERSITE DES CULTURES (j'accepte comme un enrichissement l'influence de la musique américaine, mais je refuse d'être américain). Des gammes ou des rythmes inconnus n'apportent-ils pas plus que le blues made in France ou le Rock made in Italy ? Attention, je NE veux faire ni plus ni moins du FOLKLORE que Mozart, Elvis Presley ou Ravi Shankar. Dans tous les cas, il s'agit d'artistes exprimant, entre autres choses, leur NATIONALITE, leur CLASSE SOCIALE, leur EPOQUE. Les CULTURES sont potentiellement EGALES, elles ne peuvent qu'artificiellement être rabaissées au rang de folklore-musée, rejetées dans le passé. Une culture nationale, une musique, un rythme ne sont pas de NATURE plus MODERNE que d'autres ; c'est avant tout une question d'esprit et de techniques. Quelle production si, au lieu d'imiter leurs cousins d'Amérique ou leurs grands-parents, les jeunes du monde se décidaient à s'exprimer ! Cette idée de musique "ETHNO-MODERNE" est dans l'air. La Pop brésilienne me parait très originale. La "Jig o Jig" des East of Eden et le "Celtic Rock" de Donovan sont parmi les premiers exemples d'une "CELTIC POP MUSIC" véritable. Si la CULTURE CELTE est ETOUFFEE et pratiquement INCONNUE, elle est un des SOUBASSEMENTS de la CIVILISATION OCCIDENTALE ; racines qui semblent remonter à la surface à chaque REVOLTE CONTRE L'ORDRE, L'EQUILIBRE, le RATIONNEL, le MATERIALISME germano-LATIN : le ROMANTISME, le SURREALISME, et maintenant le "MOUVEMENT POP". Cela parait exagéré et c'est pourtant exact musicologiquement : la MUSIQUE dite DE VARIETES a depuis 15 ans de plus en plus fait appel, sans le savoir, à des THEMES CELTIQUES par l'intermédiaire du folklore blanc américain dont la principale racine est irlandaise. De nombreux tubes "anglo-saxons" se rapprochent étonnamment des mélodies celtes. Parallèlement, une partie des bijoux, vêtements décorés, bandes dessinées pop répondent exactement aux "définitions" de l'art celtique (voir monnaies et bijoux gaulois). C'est avec la VAGUE DU FOLK-SONG que cette INFLUENCE CELTIQUE atteint son apogée. C'est ce courant, synthèse d'une continuité ethno-culturelle volontaire et d'une adaptation au monde moderne qui m'a poussé à lancer un FOLK-SONG BRETON.

Ce propos permet de nuancer quelque peu l'analyse de Michaël Spanu. Les emprunts au rock ne sont pas pensés ici, dans l'absolu, comme exogènes à la culture celtique puisque la « *musique dite de variétés* » – il faut prend ici le terme « variétés » dans son sens large, à savoir en opposition à la musique savante, et qui inclut donc le rock – puise dans le « *folklore blanc américain* », lui-même issu de la musique irlandaise. Stivell joue alors sur une ambivalence. D'un côté, il revendique un métissage culturel (« *je suis pour les échanges, donc pour une diversité des cultures* ») qui suppose une hétérogénéité (« *j'accepte comme un enrichissement l'influence de la musique américaine, mais je refuse d'être américain* ») ; de l'autre, il conçoit une pérennité de la culture celtique à travers des styles qui, à tort, apparaissent extérieurs à elle. Une conception essentialiste de la culture celtique n'est donc reniée qu'en partie : même les emprunts à des styles qui témoignent au premier abord d'une ouverture à d'autres cultures sont rattachés à une essence celtique.

Si Stivell entretient donc une ambigüité sur le sens à donner à ses emprunts au rock – pense-t-il sa musique comme un métissage entre rock et musiques traditionnelles ou comme la variante moderne de musiques purement traditionnelles ? –, ces derniers suffisent aux professionnels médiatiques pour l'inclure dans le pop-rock. Par exemple, dans le texte qu'il

rédige pour la pochette de Reflets, Jacques Vassal, alors journaliste chez *Rock & Folk*, qualifie la musique de Stivell de « *pop celtique* ». Au-delà des emprunts d'ordre musicaux, l'inclusion de Stivell au rock a été également favorisée par sa participation à un réseau de coopération, c'est-à-dire à sa participation d'un « monde » du rock, notamment lorsqu'il partage l'affiche avec des rockers britanniques (Rod Stewart, Genesis ou encore Status Quo).

L'exemple d'Alan Stivell nous permet de mieux comprendre la façon dont la tension entre tradition et modernité, entre rock et folk, peut être dépassée. Mais qu'en est-il de la « francité » ? Dans le propos qui vient d'être mentionné, rien n'indique que Stivell se serve de la culture bretonne pour penser une « francité » de sa musique. Certes, lorsqu'il évoque la culture celtique, il la renvoie à « *un des soubassements de la civilisation occidentale* ». Mais, la seule référence à la nation est loin d'être évidente. S'il se retrouve dans des musiciens qui, à l'instar de Mozart, Elvis Presley ou Ravi Shankar, « expriment leur nationalité », quelle nationalité cherche-t-il à exprimer ? Défendant en 1977 « *le mouvement de décolonisation de la Bretagne* », recourant à une formulation qui distingue « *les Français et les Bretons* » et renvoyant la France à un Etat plutôt qu'à une nation (« *et autres peuples rassemblés par la même administration*[69] »), dans un contexte où le Front de Libération de la Bretagne organise des attentats, il est probable que Stivell se réfère plutôt à la « nationalité bretonne » qu'à la nationalité française[70].

Si Stivell ne semble pas chercher à exprimer une « francité », *quid* de son identification par les professionnels médiatiques ? Pour Paul Yonnet, la musique d'Alan Stivell, parce qu'elle s'inspire à la fois du rock et de la musique celtique, a été reçue comme une musique doublement étrangère[71]. De plus, Yonnet considère que l'inscription plus spécifique de Stivell dans une culture bretonne n'encourage pas plus son inclusion dans une « francité », parce que divers professionnels du secteur culturel auraient une conception jacobine de la culture française, c'est-à-dire une conception monolithique qui ne comprend pas la diversité des cultures régionales. Certaines de mes données montrent effectivement que la Bretagne est

[69] Il s'agit d'un texte qu'il a rédigé pour la pochette de son album Avant D'Accoster, sorti en 1977 : « *Dans ce moment historique où l'espoir d'un changement de vie renaît grâce aux chances de la gauche électorale d'être portée au pouvoir, il faut encourager les Français et les Bretons (et autres peuples rassemblés par la même administration) à se libérer d'une Histoire falsifiée par la Bourgeoisie. Le mouvement de décolonisation de la Bretagne (comme d'autres mouvements luttant sur d'autres terrains) aidera la gauche française à combattre ses vieux démons nationalistes. La remise en valeur de civilisations Autres, comme la civilisation celtique, aidera aussi les esprits à s'évader enfin des prisons romaines.* »

[70] Le musicien Dan Ar Braz constitue un autre exemple de l'accointance entre des musiciens bretons et les acteurs de mouvements indépendantistes. Pour son deuxième album Allez Dire A La Ville, sorti en 1978, Dan Ar Braz adapte en musique des poèmes de Xavier Grall qui a co-fondé en 1973 le journal nationaliste breton *Nation Bretonne*. Dans un article qu'il consacre à Dan Ar Braz dans *Le Monde* en 1978, Xavier Grall parle d'un « rock breton », qu'il faut donc comprendre comme un rock de culture bretonne et non seulement un rock produit par un Breton et/ou en Bretagne. Grall (Xavier), « Rock in Brest… », *Le Monde*, 27 novembre 1978.

[71] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p.194.

pensée comme exogène à la France. Par exemple, à l'instar du texte d'Alan Stivell pour la pochette de l'album Avant D'Accoster, Jacques Vassal recourt à une formulation qui différencie la Bretagne de la France : « *Depuis le temps que les amateurs de musique folk en France comme en Bretagne […]*[72] ». De plus, Vassal renvoie la culture bretonne aux « *peuples celtes* », qu'il oppose « *à ceux de France* ». L'idée d'un rejet des cultures régionales, au nom d'une conception jacobine de la culture française, est donc pertinente. Mais en aucun cas, et d'autant plus pour le contexte qui nous concerne ici (voir l'encadré 29), cette conception ne fait consensus, comme le laisse entendre Yonnet. J'ai par exemple mentionné plus haut pour le même contexte l'articulation opérée par des professionnels politiques de gauche entre identités régionales et identité française[73].

Encadré 29 : Le jacobinisme culturel : réalité d'une période historique ou biais méthodologique ?

Dans un autre contexte, celui des années 50-60, la lecture que propose Yonnet semble mieux à même de rendre compte des stratégies des acteurs de la musique. Il montre alors que les origines régionales des musiciens relevant de la chanson française tendent soit, à être gommées, soit présentées comme exogènes à la « francité » : « *Ce qui caractérise cette période de la chanson française, dont elle tire à la fois sa force et sa faiblesse, c'est son unité culturelle : il s'agit d'une production franco-française, qui ne synthétise rien du tout, plus le moindre échange interne à l'hexagone (Tino Rossi est le séducteur corse, Maurice Chevalier le titi de Ménilmontant, rien ne rappelle les origines italiennes d'Yves Montand - et surtout pas son nom), d'une musique unidimensionnelle, sans porte d'entrée et sans porte de sortie, d'une musique que je qualifierai de jacobine*[74]. » Sur un tout autre sujet qui concerne néanmoins l'articulation ou la désarticulation entre identités régionales et identité nationale, nous avons vu plus haut que Vincent Martigny parle d'un « *régionalisme du PS* » pour rendre compte d'une définition que le Parti propose de l'identité française et qui repose sur les cultures régionales. Mais pour Martigny, cette reconnaissance des cultures régionales succède à partir de l'accession au pouvoir des Socialistes en 1981 à un monisme culturel d'Etat antérieur[75]. Ainsi, la notion de jacobinisme culturel resterait opérante jusqu'aux années 70-80. Une première nuance peut pourtant être apportée. Votée en 1951, la Loi Deixonne qui autorise l'apprentissage de quatre langues régionales à l'école – Martigny ne la mentionne qu'une fois dans sa thèse et l'aborde surtout par le biais de son amendement en 1975[76] – témoigne déjà d'une prise en compte des cultures régionales. D'ailleurs, pour le linguiste Bernard Gardin, cette loi « *manifeste la faillite du jacobinisme linguistique*[77] ». De plus, Ludivine Bantigny a étudié la formation de l'orgueil patriotique dans l'enseignement secondaire dans les années 50 qui est allée de pair avec l'exaltation des régions[78]. Ensuite, de façon plus générale, se pose la question d'un biais méthodologique au sens où certaines recherches, voulant rendre compte de l'évolution d'un discours dominant sur l'identité française,

[72] Vassal (Jacques), « Alan Stivell », *Rock & Folk*, art.cit.
[73] Plus loin, je mobiliserai des exemples qui permettent de démontrer que cette articulation se retrouve également dans *Le Monde*.
[74] Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, *op.cit*, p.193.
[75] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, « Le droit à la différence régionale », p.278-286.
[76] *Ibid*, p.279.
[77] Gardin (Bernard), « Loi Deixonne et langues régionales : représentation de la nature et de la fonction de leur enseignement », *Langue française*, n°25, 1975, p.36.
[78] Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007, p.229.

tendent à analyser cette évolution schématiquement et non empiriquement, c'est-à-dire en prétendant décrire le passage d'une conception jacobine consensuelle de la culture/identité française à une conception pluraliste consensuelle. Or, même si l'on remonte à la 3e République, généralement présentée comme le paroxysme d'un centralisme culturel, deux études d'Anne-Marie Thiesse révèlent une célébration de la diversité culturelle et linguistique des régions par des élites patriotes ou à l'école républicaine[79]. Dans sa thèse sur les langues chantées, Michael Spanu mentionne d'ailleurs des recueils de chansons proposées aux élèves qui exaltent aussi bien la « grande patrie » (la France) que les « petites patries » (les régions)[80]. Pour Warnier, l'Etat de la 3e République cherche à promouvoir l'usage du français dans le domaine de compétence de l'Etat tout en maintenant la diversité linguistique dans la société civile[81].

S'il est donc fort probable qu'Alan Stivell ne cherche pas à signifier une « francité » en se faisant le chantre de la culture bretonne, rien n'indique à priori que les professionnels médiatiques le situent en dehors de la communauté française, comme le suppose Yonnet. Au contraire, mon terrain indique que le chanteur breton est lui aussi francisé. Par exemple, dans *Rock & Folk* en 1976, Jean-Marie Leduc qui mène une interview avec la Bamboche inclut Stivell dans le « *patrimoine traditionnel hexagonal*[82] ». Plus loin, l'un des membres du groupe procède de la même logique :

> […] jusqu'à Alan Stivell, il n'y avait en France aucun apport des musiques populaires françaises dans la musique nationale en général. Qui connaît actuellement les grands foyers de musiques populaires hexagonales : les musiques du Nord, de la Bretagne, celle du triangle Nord-Central avec Paris au milieu, de l'Alsace, de la Savoie, de l'Auvergne (probablement la plus forte), celles de Provence, des Basques, de la Guyenne et des Landes, celles de la Corse ?

Loin d'illustrer un jacobinisme culturel, ce propos témoigne bien de la conception d'un patrimoine musical français qui repose sur les folklores régionaux. C'est également ce que montre une interview du chanteur Yves Simon, publiée dans *Best* en 1976 : « *Alors où est la solution pour nous [« nous » : les Français] ? Je pense que des groupes français ont des chances, ceux qui puisent profondément dans nos racines. Alain Stivell notamment. Sa musique est celtique et ce sont des racines […]*[83] »

La mobilisation des cultures régionales par des musiciens a également participé de leur francisation dans la mesure où elles ont fourni l'occasion de réitérer la thèse d'une américanisation culturelle de la France et donc, d'une culture française en danger. Pour le

[79] Thiesse (Anne-Marie), *Ecrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France, 1991 ; Thiesse (Anne-Marie), *Ils apprenaient la France : l'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1997. Voir aussi Chanet (Jean-François), *L'école républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, 1996.
[80] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.86-87.
[81] Warnier (Jean-Pierre), *La mondialisation de la culture*, *op.cit*, p.67.
[82] Leduc (Jean-Marie), « Hier est aujourd'hui », *Rock & Folk*, art.cit.
[83] Pons (Alain), Dordor (Francis), « Deux des villes », *Best*, n°94, mai 1976, p.34.

comprendre, il faut d'abord revenir sur la réappropriation d'enjeux propres aux mouvements régionalistes par des acteurs qui n'en relèvent pas. Par exemple, certains journalistes racontent une histoire de France qui met l'accent sur la « colonisation » culturelle des régions par un Etat centraliste. Le but explicite de cette histoire consiste alors à illustrer le danger qu'encourt une culture française face à une culture étatsunienne standardisée et standardisante. C'est par exemple le cas d'un article publié dans dans *Le Monde* en 1979 qui, citant J-P Leray, correspondant du journal à New-York, pose un lien entre le recul des langues régionales au profit du français et le recul du français au profit de l'anglais :

> "Moi qui me considère comme pratiquement bilingue, écrit-il, c'est en dehors de l'école bien sûr que j'ai appris l'anglais, et je vous avoue que j'enrage aujourd'hui de ne pas avoir pu consacrer au breton, mais aussi à l'occitan ou au moyen-français les heures assommantes passées, comme dit à peu près Claude Duneton [écrivain, traducteur et journaliste qui milita pour les langues régionales], à ânonner les aventures de petits Anglais sortis tout arrosés de lavande des pages d'un roman victorien. Comme dit encore Duneton, un ministre qui approuve tacitement la disparition des langues minoritaires au profit du français plus "performant" et plus " universel " ne doit pas s'étonner si cette langue est à son tour " brushed aside " (balayée) par l'anglais, et pour les mêmes raisons pseudo-technocratiques[84]".

Cette articulation entre la domination culturelle que les régions ont subie – ou subissent encore – et la domination culturelle que subit la France a surtout été théorisée par des professionnels politiques de gauche. Par exemple, dans l'ouvrage programmatique dirigé par Christian Laurissergues, il est écrit : « *Ainsi s'amorce sous nos yeux, aux dépens de l'ensemble France, un phénomène de colonisation culturelle que la France a de son côté fait subir à ses "cultures périphériques"*[85]. » Comme le note alors Vincent Martigny :

> La seconde idée [de l'ouvrage programmatique] s'articule autour d'un glissement effectué entre le niveau régional et l'échelon national. Si le français a pu, dans le passé, être le fer de lance d'une "colonisation intérieure" des identités régionales, celui-ci – et la culture française dans son ensemble – est maintenant menacé dans son existence même par une colonisation entreprise par un adversaire extérieur : la "sous-culture" américaine[86].

Mon terrain n'indique pas une théorisation explicite du lien entre la colonisation des régions par l'Etat français et la colonisation de la France par les Etats-Unis. En revanche, il est intéressant de noter que certains musiciens folk (ou folk-rock) proposent aussi bien une critique de la première que de la seconde. Par exemple, si dans le texte qu'il rédige en 1977 pour l'album Avant D'Accoster, Alan Stivell apporte son soutien au « *mouvement de décolonisation de la Bretagne* » et appelle la « *civilisation celtique* » à s'évader des « *prisons*

[84] Cité in Auteur non renseigné, « Répliques à… André Fontaine », *Le Monde*, 7 juin 1979.
[85] Parti Socialiste, *La France au pluriel*, *op.cit*, p.25.
[86] Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.134-135.

romaines » – on aura donc compris que le référent romain sert à cibler un Etat français centraliste – il évoquait sept ans plus tôt dans le texte qu'il a rédigé pour l'album Reflets la question d'une domination culturelle, cette fois-ci orientée contre les Etats-Unis (« *Loin de moi l'idée d'autarcie culturelle (ce serait justement la situation d'un monde uniformisé-américanisé par exemple*) » / « *j'accepte comme un enrichissement l'influence de la musique américaine, mais je refuse d'être américain* »). Un autre exemple peut être mentionné. Dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1976, un des membres de La Bamboche déclare : « *La France est colonisée de l'extérieur et aussi de l'intérieur par des musiques de variétés, ethniques importées (surtout anglo-saxonnes) et même classiques, savantes, qui sont des musiques de classe […]*[87] » Ainsi, les folklores régionaux permettent aux acteurs de d'exprimer doublement une « francité », à la fois en se référant aux racines culturelles de la France et en présentant les musiques folkloriques comme le symbole d'une résistance à la colonisation culturelle, celle de l'Etat français et/ou celle des musiques « anglo-saxonne » importées.

Qu'il s'agisse des expériences communautaires menées par des groupes qui s'inspirent du mouvement hippie étatsunien ou de musiciens influencés par le *folk song* étatsunien des années 60 – et plus particulièrement par le folk-rock de Bob Dylan –, les emprunts à une culture étatsunienne constituent des « branchements » au sens qu'Amselle a donné au terme, et ce, de façon beaucoup plus évidente que ceux des rockers français du début des années 60[88]. En effet, a contrario des producteurs qui se servaient de référents étatsuniens pour signifier « l'américanité » des rockers français[89], des groupes des années 70 se réapproprient des thèmes en circulation pour exprimer leur « francité ».

Parce qu'elle repose sur l'univers rural et/ou le folklore, la francisation du rock français opérée par les musiciens ou les professionnels médiatiques constitue un récit national qui n'est pas sans évoquer le nationalisme culturel étudié par Guy Michelat et Jean-Pierre Hubert Thomas :

> Un nationalisme diffus et élémentaire, qui exprimerait un attachement aux modes de vie, à la culture (en donnant à ce mot son acception ethnographique) et qui correspondrait à un stéréotype de la "douceur de vivre française" : les paysages harmonieux, le bon vin, le

[87] Leduc (Jean-Marie), « Hier est aujourd'hui », *Rock & Folk*, art.cit, p.43.
[88] Rappelons qu'Amselle ne prend pas en compte les intentions des acteurs dans la mesure où, pour lui, tout emprunt à une culture étrangère exprime nécessairement la localité de celui qui emprunte.
[89] A ce sujet, voir l'ensemble du deuxième chapitre.

> travail bien fait… Il s'agit à la fois de la France selon Péguy et du chauvinisme de clocher[90].

Cette conception pittoresque[91] de la culture française peut paraitre surprenante dans un contexte d'urbanisation et d'exode rural – alors que les paysans représentaient un tiers de la population en 1945, ils ne sont plus que 6% au milieu des années 80 –, même si la France est alors le pays européen le plus rural des pays industrialisés[92]. L'analyse que Jean-François Sirinelli propose des mouvements contre-culturels peut alors apporter un élément de réponse à ce paradoxe :

> D'une part, même si, globalement, les idées qui inspirèrent les acteurs de Mai 68 relèvent d'idéologies du changement, certains des thèmes qui fleurissent dans l'après-mai apparaissent bien, avec le recul, comme étymologiquement réactionnaires et porteurs d'un refus de la mutation alors en cours plus que d'un consentement à ce qu'elle s'opère : le retour à la terre, par exemple, même sous-tendu par une idéologie de rébellion politique, de rupture sociologique ou de sécession générationnelle, relève aussi du mythe de l'âge d'or pré-industriel et de la fuite de la ville qui corrompt. Si le mot aliénation et l'impératif proclamé de combat contre le capitalisme donnent des habits neufs à ces postures du refus, ils ne parviennent pas totalement à en dissimuler les fondements passéistes[93].

On pourrait ainsi concevoir la francisation du rock français comme une réaction contre les mutations en cours. L'hypothèse est d'autant plus intéressante qu'au-delà de ce contexte contre-culturel, Anne-Marie Thiesse a montré que trois éléments essentiels qui ont servi à la construction des identités nationales européennes (les campagnes, les paysans et les folklores) sont apparus à la charnière du XVIII^{e}-XIX^{e} siècle dans un contexte d'industrialisation qui comprend l'émergence de la classe ouvrière et l'urbanisation[94].

Cette idée d'une réaction contre la modernité n'a de sens que si les acteurs en question s'inscrivent contre elle ; à moins d'imposer, comme le fait Sirinelli, une intention aux acteurs, et en l'occurrence, une intention, au mieux inconsciente, au pire hypocrite (« *des habits neufs à ces postures du refus* », « *à en dissimuler les fondements passéistes* »). Mon terrain montre plutôt que les acteurs sont en capacité de résoudre la tension entre tradition et modernité, de telle façon qu'il ne me semble pas pertinent de se servir d'une tension théorique pour opposer

---

[90] Michelat (Guy), Hubert Thomas (Jean-Pierre), *Dimensions du nationalisme : Enquête par questionnaire. Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques 143*, Paris, Presses de la FNSP, 1966, p.32.

[91] L'idée d'une francité pittoresque se retrouve également dans la thèse de Vincent Martigny consacrée au nationalisme culturel du Parti socialiste, notamment lorsqu'il commente une affiche de campagne de François Mitterrand : « *[…] le clocher, le village et le slogan "la Force tranquille" sont des évocations de paysages provinciaux incarnant la réalité d'une nation française dont l'identité est préservée, sous couvert d'un renouveau du discours sur la culture républicaine.* » Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.144.

[92] Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, 1965-1984*, *op.cit*, p.19.

[93] Sirinelli (Jean-François), *Les baby-boomers. Une génération. 1945-1969*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p.270.

[94] Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales*, *op.cit*, p.162.

ce qui relèverait d'un sens véritable et ce qui relèverait d'une posture[95]. En électrifiant leur musique, des musiciens de folk s'inscrivent aussi bien dans la tradition que dans la modernité, dans la folk et dans le rock. Enfin, si la ruralité et le folklore ont permis d'illustrer de façon significative une francisation du rock français, les acteurs mobilisent d'autres leviers pour exprimer une « francité ».

Jeux et enjeux autour de la « francité »

Il serait tentant d'opposer à une « francité » rurale et folklorique une « francité » urbaine et moderne. Des groupes francisés, à l'instar de Téléphone ou Starshooter, peuvent effectivement se caractériser par une imagerie qui emprunte à la ville, d'abord parce qu'ils sont issus de grandes métropoles et y restent, ou encore parce qu'ils chantent des objets urbains. Il est par exemple significatif que Téléphone consacre une chanson au métro (Métro c'est trop). De plus, de la même façon que l'image rurale de certains groupes tient autant à ce qu'ils cherchent à signifier qu'à leur identification médiatique, des journalistes mettent l'accent sur l'urbanité de certains groupes. Par exemple, dans un article publié dans *Rock & Folk* en 1977, Alain Dister écrit : « *Tout cela est bien parisien, tellement parisien qu'on peut se demander si Téléphone, c'est pas un peu les Chaps [groupe basé dans l'Yonne] de la capitale*[96]. » Le titre qu'Alain Pons et Francis Dordor choisissent pour leur article consacré à Jacques Higelin et Yves Simon, publié dans *Best* en 1976, est également significatif : « Deux des villes[97] ». Concernant l'esthétique musicale, des groupes sont inscrits dans la droite lignée du rock « anglo-saxon », et, à ce titre, sont donc fortement éloignés d'un folklore musical français. Pour rester sur l'exemple de Téléphone, un critique de *Rock & Folk* les situe entre les Rolling Stones et Led Zeppelin[98]. Mais, la « francité » de ces groupes, a contrario de celle construite pour les groupes « ruraux et folkloriques », ne repose pas précisément sur leur urbanité et leur modernité musicale. La « francité » – il faudrait dire les « francités » – dont il sera question ici repose sur des éléments hétéroclites. A ce titre, des groupes évoqués en

[95] Il me semble que c'est également l'approche qu'adopte Vincent Martigny. Si dans une note précédente, j'ai mentionné son travail qui évoque le pittoresque d'une affiche de campagne de François Mitterrand, à aucun moment il est question pour lui de réduire le nationalisme culturel du PS au pittoresque, à la tradition : « *[…] la politique culturelle est présentée comme le symbole du changement proposé par le PS, lui permettant de se présenter à la fois comme le parti gardien de la "tradition" culturelle nationale et comme le modernisateur de cette dernière*. » Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français*, *op.cit*, p.113.
[96] Dister (Alain), « Jolis mômes », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.64.
[97] Pons (Alain), Dordor (Francis), « Deux des villes », *Best*, art.cit, p.34-37.
[98] R.L., « Téléphone », *Rock & Folk*, n°125, juin 1977, p.41. Pour d'autres exemples, voir M.D.B., « Téléphone », *Rock & Folk*, n°126, juillet 1977, p.47 ; Wais (Alain), « La nouvelle génération », *Le Monde*, 24 novembre 1977.

première partie de ce chapitre seront encore mobilisés, mais il s'agira cette fois de s'intéresser à d'autres éléments qui participent de leur francisation et qui ne relèvent ni de la ruralité ni du folklore.

Cette partie offrira également l'occasion de souligner que les jeux autour de la « francité » du rock français constituent également des enjeux (de luttes). Tel groupe peut être francisé par certains critiques mais exclu d'une « francité » par d'autres. De plus, la « francité » exprimée par tel musicien n'engage pas nécessairement une francisation médiatique[99].

9.2.1 La langue française : droit d'accès au « rock français »

Si l'on met de côté les langues régionales qui, comme nous l'avons vu, peuvent servir d'éléments de francisation – au nom d'une identité française qui repose sur la pluralité des identités régionales –, la langue française apparait comme la seule condition nécessaire à la reconnaissance d'une « francité » du rock français – à quelques exceptions près ; à ce sujet, voir l'encadré 30 –, et ce, parce que divers acteurs de la musique – bien au-delà des acteurs du rock – se la représentent comme l'élément fondamental de l'identité et/ou de la culture française[100].

Encadré 30 : Gong : le cas particulier d'un groupe anglophone francisé

Je n'ai trouvé qu'un seul cas d'un groupe exclusivement anglophone[101] mais néanmoins francisé par des journalistes de la presse généraliste ou de la presse rock[102]. Sans pouvoir le démontrer empiriquement, il me semble que Gong constitue une exception parce que ses emprunts au folklore – voir plus haut – et la « francité » que le chanteur australien cherche à exprimer[103] – voir plus bas – suffisent aux critiques pour l'intégrer au « rock français », quand bien même le groupe chante en anglais. Je fais donc l'hypothèse que la langue française constitue une condition nécessaire à la reconnaissance d'une « francité » jusqu'à une certaine limite relative à l'importance que peuvent revêtir d'autres éléments de francisation, d'autant plus lorsqu'ils sont combinés. Dans le cas de Gong, il semble que le folklore et l'expression d'une francité signifiée l'emporte sur la langue anglaise. De plus, la trajectoire du chanteur a probablement joué un rôle dans la reconnaissance d'une « francité »

[99] Je ne détaillerai pas ce point mais je peux évoquer brièvement le cas de Crucifélius et des Variations. Si, comme nous le verrons, ces deux groupes anglophones expriment une « francité » en recourant aux couleurs nationales pour la pochette d'un de leurs disques, ils sont à priori exclus du « rock français » puisque ce dernier, pour les professionnels médiatiques, ne peut être chanté qu'en français.

[100] Certaines des analyses qui seront présentées ici apparaîtront en redondance avec celles du chapitre 7. Il est pourtant nécessaire d'y revenir ici puisqu'au chapitre 7, la question d'une « francité » de la langue française n'a pas été étudiée à travers les discours sur le « rock français » mais plutôt sur la chanson française.

[101] Je ne prends donc pas en compte les musiciens français qui recourent à divers langues nationales. J'y reviendrai plus loin.

[102] Concernant la presse rock, des références ont été fournies et le seront. Concernant la presse généraliste, voir Even (Martin), « La "pop music", de l'interdiction à la récupération », *Le Monde*, 5 juin 1970.

[103] On ne peut que rappeler la nécessité de prendre en compte les discours émis par des acteurs d'origine étrangère, qu'ils aient été naturalisés ou non, dans une étude consacrée aux récit nationaux, et plus particulièrement aux nationalismes culturels.

d'un groupe anglophone. Chanteur australien, Daevid Allen s'est fait connaître à la fin des années 60 au sein du groupe britannique Soft Machine, apprécié des journalistes de *Rock & Folk*[104]. Daevid Allen s'installe par la suite à Paris, après avoir participé aux « événements de mai », et y fonde Gong. Enfin, comme il en a été fait mention plus haut, le groupe mène une expérience communautaire en Normandie et sort en 1971 un album intitulé Camembert Electrique. Il est donc fort probable que, chanteur d'origine anglophone, les critiques se soient montrés moins exigeants quant à la pratique de l'anglais, d'autant plus que son inscription dans un folklore français et sa volonté d'exprimer une « francité » ont pu être reçues comme autant de gages – dont la valeur se mesure à l'aune du capital symbolique qu'il a acquis au sein d'un groupe britannique jouissant d'une réputation internationale – justifiant son inclusion au « rock français ».

Sur un autre sujet contemporain du contexte qui nous concerne ici, Henri Mendras note que la langue française, instituée par l'Académie Française, constitue la seule exception à sa thèse d'une « désacralisation des grandes institutions[105] » nationales :

> Que la seule institution qui conserve aujourd'hui son costume et ses rites surannés soit l'Académie française est une preuve que rien n'est aujourd'hui plus sacré pour les Français que leur langue […] La langue est vraiment pour les Français chose sacrée qui seule mérite une institution immuable et des rites anachroniques[106].

Dans les années 70, bon nombre de commentateurs valorisent des groupes parce que ces derniers chantent en français[107]. A l'inverse, à quelques exceptions notables que je mentionnerai plus loin, les groupes français qui chantent en anglais sont le plus souvent dévalorisés[108]. Deux articles d'Alain Wais, respectivement publiés en 1979 et 1981 dans *Le Monde*, peuvent servir à présenter les différentes raisons invoquées pour justifier la valorisation de la langue française chantée :

> Mais surtout le rock français se chantait en anglais avec des groupes qui vivaient le paradoxe d'exprimer leurs sentiments dans une langue qui n'était pas la leur et que leur public ne comprenait pas toujours. Du coup, l'accès des stations de radio et des chaînes de télévision leur était aussi interdit. Il a fallu des groupes comme Téléphone pour " oser " chanter en français, trouver une relation adéquate entre la musique et les paroles, gagner une identité[109].

---

[104] Barsamian (Jacques), « Le Triangle », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.6 ; Paringaux (Philippe), « Soft machine à Paris », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.6 ; Paringaux (Philippe), « Magma », *Rock & Folk*, n°41, juin 1970, p.75.

[105] Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, 1965-1984*, *op.cit*, « désacralisation des grandes institutions », p.67-114.

[106] *Ibid*, p.285.

[107] Outre les exemples qui vont être cités, voir Wais (Alain), « Festival "Le rock d'ici" », *Le Monde*, 3 juillet 1978 ; Fléouter (Claude), « Téléphone au Palais des sports », *Le Monde*, 9 juin 1979 ; Fléouter (Claude), « Une aventure incertaine », *Le Monde*, 14 janvier 1980 ; Fléouter (Claude), « "Saloperie de rock'n'roll" de Jean-Nöel Delamarre », *Le Monde*, 29 février 1980.

[108] Outre les exemples qui vont être cités, voir « Il faut créer une langue française », *Rock & Folk*, n°32, art.cit, (Rubrique : « Courrier des lecteurs ») ; Chabiron (Jacques), « Cruciférius », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.125 ; Wais (Alain), « "Téléphone"… occupé », *Le Monde*, art.cit ; Wais (Alain), « Rock. Shakin'Street », *Le Monde*, 28 février 1978 ; Wais (Alain), « La troisième génération au Palace », *Le Monde*, 27 juin 1979.

[109] Wais (Alain), « "Téléphone" crache son venin », *Le Monde*, 30 avril 1979.

> Si des groupes comme Téléphone, Trust ou même Bijou et Starshooter ont obtenu dès leurs premiers disques un succès substantiel, ça n'est sûrement pas parce qu'ils jouaient du rock, leur création encore hésitante ne souffrant pas la comparaison avec les groupes anglo-saxons, mais parce que justement ils existaient, qu'ils avaient des choses à dire et qu'ils les disaient en français. Leurs textes étaient immédiatement compréhensibles et tout à coup des milliers d'adolescents se sont reconnus. Ils se sont identifiés à ces groupes parce qu'ils chantaient ce qu'ils avaient envie de dire sans pouvoir l'exprimer, parce qu'ils illustraient leur culture et traduisaient leur rébellion[110].

Avec la pratique de la langue anglaise, se pose donc le problème de la compréhension des textes par le public et celui posé par les médias audiovisuels qui préfèrent diffuser des musiques francophones. Ensuite, la pratique du français est posée ici comme le gage d'une authenticité d'ordre nationale. En effet, les groupes (français) anglophones « *vivaient le paradoxe d'exprimer leurs sentiments dans une langue qui n'était pas la leur* » ; en chantant en français, Téléphone a réussi à « *trouver une relation adéquate entre la musique et les paroles, gagner une identité* » ; en chantant en français, Téléphone, Trust, etc., « *illustraient* » la culture de leur public français. Dans un autre article publié en 1979, Wais explicite un peu plus le lien entre langue française et rock français :

> Il y a trois ans, le groupe Bijou enregistrait son premier album ; c'était simplement un exploit. Le premier disque de rock français, le premier disque de rock chanté en français depuis des années. On avait osé. Car c'était une gageure. En 1976, on en était là, les groupes français étaient les parents pauvres d'une culture anglo-saxonne dont ils ne parvenaient pas à s'émanciper […] Il fallait vivre le paradoxe d'exprimer ses sentiments, ses expériences, dans une langue étrangère, et, bien entendu, le vécu en prenait un sérieux coup[111].

Il est alors intéressant de noter que Wais assimile « *le premier disque de rock français* » au « *premier disque de rock chanté en français depuis des années* », ce qu'il réitère deux ans plus tard dans un article consacré cette fois à Téléphone[112] :

> On croit rêver, parce que, quand même, il y a encore trois ans, personne n'aurait donné une chance de survie à un groupe français, Téléphone ou un autre. Pour la simple et bonne raison que le rock français n'existait pas. Alors il est temps de faire les comptes. Que le rock ait un large public en France, on le savait, que le rock français suscite l'intérêt

---

[110] Wais (Alain), « Le quinzième MIDEM. Un univers adolescent », *Le Monde*, 26 janvier 1981.
[111] Wais (Alain), « Bijou ne dort pas », *Le Monde*, 8 décembre 1979.
[112] Son propos est intéressant pour l'association qu'il pose entre « rock français » et « rock en français », mais il faut se garder de le prendre pour argent comptant. En effet, le disque de Bijou qu'il évoque est loin de constituer « *le premier disque de rock chanté en français* », ce que Wais souligne par ailleurs puisqu'il précise « *depuis des années* » ; il n'en constitue pas plus « *le premier disque de rock français* », puisque, dès la fin des années 60, un rock français est reconnu comme tel, ce qui a été démontré dans la première partie de ce chapitre. D'ailleurs, dans l'article sur Téléphone qui va être mentionné, publié deux ans plus tard, Wais se contredit puisqu'il déclare qu'en 1978, c'est-à-dire un an après la sortie du premier disque de Bijou, le rock français n'existe pas encore. On peut alors voir dans cette imprécision la volonté de légitimer par des formules chocs les groupes qu'il chronique, en laissant entendre qu'ils sont fondateurs de quelque chose. Mais cette stratégie de légitimation n'enlève rien à l'analyse : dans les deux cas (Bijou et Téléphone), Wais se sert de la langue française chantée pour dater l'apparition d'un « véritable » rock français.

> de ce public, on s'en doutait, mais pour comprendre le trajet aussi rapide et exemplaire de Téléphone, il faut imaginer la somme de frustrations accumulées par plusieurs générations qui ont grandi avec une musique qui pensait et parlait en anglais. Si au départ le succès de Téléphone était inattendu, il était en revanche facile à expliquer : le groupe chantait en français sur fond d'électricité " je suis parti de chez mes parents, j'en avais marre de faire attention " et touchait instantanément l'univers lycéen qui s'identifiait à lui[113].

Au cours de l'entretien que j'ai mené avec lui, Jean-William Thoury, le parolier de Bijou, pose également la langue française comme une condition nécessaire pour que les musiciens puissent atteindre une authenticité d'ordre nationale :

> R : C'est-à-dire qu'on a gaulé la musique aux Américains, la moindre des choses, c'est qu'au moins, on prenne la responsabilité des textes, des paroles, c'est notre sensibilité à nous qui s'exprime, la culture française.
>
> Q : Le rock français est un rock francophone ?
>
> R : Pour moi oui[114].

Les justifications que d'autres acteurs donnent à la valorisation de la langue française chantée ne témoignent pas toujours d'une théorisation aussi poussée du lien entre pratique langagière et « francité ». En effet, ils invoquent plutôt le « naturel » pour un chanteur français de chanter en français. Par exemple, dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1971, un des membres de Triangle déclare simplement : « *Nous sommes Français, donc il est logique de chanter en français*[115]. » Au cours de l'entretien que j'ai mené avec Moustique, j'ai insisté – à tort – sur la question langagière dans l'optique de récupérer des données sur le lien entre langue chantée et identité nationale. Après avoir évoqué la question de la compréhension des paroles, à l'instar d'Alain Wais, il coupe court à la discussion : « *Ben oui, c'est normal, fallait faire du français, on était en France […] ben pour moi oui, je suis Français, je chante en français*[116]. » Mais dans tous les cas, a contrario de l'imagerie rurale ou folklorique, la langue française chantée n'invite pas à une francisation du rock français, elle en constitue la condition nécessaire, que le lien entre langue et francité soit théorisé ou simplement naturalisé.

L'idée selon laquelle la pratique du français constitue un droit d'accès au « rock français » est d'autant plus visible dans le cas de figure où les groupes qui chantent en anglais en sont exclus. Par exemple, Luis Rego m'explique qu'il percevait moins de différences entre le rock britannique et le rock étatsunien qu'entre le rock français et le rock britannique – ou

---

[113] Wais (Alain), « Téléphone au cœur de Paris », *Le Monde*, 20 février 1981.
[114] Entretien avec Jean-William Thoury, 13 mai 2014.
[115] Auteur non renseigné, « Question techniques à Triangle », *Rock & Folk*, n°52, mai 1971, p.37.
[116] Entretien avec moustique, 27 avril 2017.

qu'entre le rock français et le rock étatsunien – parce que les rocks étatsunien et britannique sont chantés dans la même langue. En revanche, il précise :

> R : Vous savez que quand j'écoute un groupe français qui chante en anglais, ma comparaison ne va pas avec ce qui se fait en France. Vous comprenez ?
>
> Q : C'est-à-dire ?
>
> R : Il rentre tout de suite pour moi dans un schéma du rock anglais.
>
> Q : Donc, Little Bob par exemple, il peut être jugé presque comme si c'était un artiste anglais ?
>
> R : Absolument, absolument, absolument. Mais maintenant, on est assez intelligent pour savoir qu'il est de Rouen ou je sais pas d'où[117].

Le cas de Little Bob Story a été également évoqué au cours de mon entretien avec Jacky Berroyer : « *C'est vrai que Little Bob, c'est comme si ils étaient… comme si c'était un groupe anglais presque*[118]. » Mon échange avec Gérard Bousquet est également très significatif. Alors qu'il revient à ma demande sur les groupes de rock français qu'il a photographiés, Bousquet paraît surpris quand j'évoque Aphrodite's Child :

> R : Aphrodite's Child ? Oui enfin… c'est français ça ? On peut dire que c'est un groupe français mais qui est anglicisé.
>
> Q : Pourquoi ?
>
> R : Ben parce qu'ils chantaient toujours en anglais[119].

En parallèle de mes entretiens, j'ai retrouvé dans la presse musicale cette difficulté à intégrer les musiciens (français) anglophones au rock français, au nom de leur pratique de la langue anglaise. Par exemple, dans sa chronique du premier disque en solo de Joël Daydé, publiée dans *Rock & Folk* en 1971, Jacques Chabiron écrit : « *Cette production française, donc, finit par sonner bien peu français, si cette expression signifie quelque chose. Tant dans ses chansons "calmes" […] que dans les morceaux "méchants" […] Daydé montre qu'il est tourné vers le pays de ses maîtres, qu'il a choisi leur mode d'expression*[120]. »

Il est important de préciser que si la pratique de l'anglais engage une exclusion du « rock français », elle n'est pas nécessairement dévalorisée. Par exemple, dans un article publié dans *Best* en 1976, Michel Embareck localise bien l'identité de Little Bob Story dans un ailleurs de la « francité », ce qui ne l'empêche pas de légitimer le groupe :

> Mais ceci ne doit pas nous faire oublier que L.B.S. [Little Bob Story] est un bon, un très bon groupe de rock et le premier qui ajoute "Français" peut se préparer à copier 200 fois :

[117] Entretien avec Luis Rego, 17 mai 2016.
[118] Entretien avec Jacky Berroyer, 27 septembre 2016.
[119] Entretien avec Gérard Bousquet, 25 février 2017.
[120] Chabiron (Jacques), « Daydé c'est l'espoir », *Rock & Folk*, n°52, mai 1971, p.19.

> "Je suis un abruti". Car jamais ce disque ne sonne béret-baguette-France-Soir. J'ai fait une sorte de blind-test avec plusieurs mecs et tous ont misé sur un nouveau groupe de pub-rock que nous expédiaient les British…[121]

Mieux, la valeur de Little Bob Story est ici mesurée à l'aune de son éloignement vis-à-vis de la « francité ». Au premier abord, ce propos de Michel Embareck ne semble pas représentatif puisque, comme il en a été fait mention plus haut, les groupes (français) anglophones sont le plus souvent dévalorisés. Cela étant, j'ai néanmoins trouvé plusieurs articles dans lesquels des groupes anglophones sont également valorisés[122]. Ces exceptions sont d'autant plus intrigantes que certains des journalistes qui valorisent tel groupe anglophone reprochent à tel autre de chanter en anglais.

Pour expliquer ce paradoxe, je mobiliserai trois articles d'Alain Wais dont nous avons vu plus haut qu'il se positionnait très clairement contre l'usage de la langue anglaise par des groupes français. Les trois articles, publiés dans *Le Monde*, respectivement en 1977, 1979 et 1980, concernent Little Bob Story, Marquis de Sade et Suicide Romeo :

> Mais il [Little Bob Story] a également montré l'exemple, ouvert les portes à de nouveaux groupes […] Son audience n'est pas exclusivement française. L.B.S. a effectué plusieurs tournées en Angleterre. Un de ses 45 tours a été primé par l'une des revues de rock les plus influentes outre-Manche[123].
>
> En écoutant le groupe Marquis de Sade, en le regardant, on a envie de dire que le rock français a enfin trouvé sa dimension internationale. Mieux, on a envie de le crier afin que personne ne l'ignore. Pourtant Marquis de Sade chante essentiellement en anglais et ce sont autant d'images qui se succèdent [...] Si Marquis de Sade dépasse les frontières de la France, c'est que ses musiciens ne se sont pas limités à penser en français. Le reste n'est qu'une histoire de langage[124].
>
> Si tout à coup l'on fait cas du rock français, c'est qu'il s'émancipe. Une nouvelle génération refuse de limiter ses pensées, son langage, aux six côtés d'un Hexagone qui, en matière de rock, s'est conduit jusqu'ici en colonisé. Ces musiciens aspirent à passer les frontières, et ça n'est pas trop […] il faut écouter Suicide Romeo pour comprendre qu'il se passe réellement quelque chose de nouveau. Ils sont brillants, excentriques, originaux surtout. Leur expression est personnelle. Elle n'est pas délibérément façonnée sur le modèle anglo-saxon. Les musiciens de Suicide Romeo ont cessé de penser en français parce que c'est leur langue maternelle, en anglais parce que c'est la langue du rock : leurs textes sont un mélange des deux selon les situations, les images, les besoins[125].

Les positions d'Alain Wais vis-à-vis de la langue chantée sont effectivement contradictoires. D'un côté, il valorise des groupes comme Téléphone ou Bijou qui, parce qu'ils chantent en français, évitent « *le paradoxe d'exprimer ses sentiments, ses expériences,*

[121] Embareck (Michel), « "High time" avec Little Bob », *Best*, n°95, juin 1976, p.19.
[122] Concernant uniquement Little Bob Story, sa légitimation par des critiques a déjà été présentée au chapitre précédent.
[123] Wais (Alain), « Little Bob Story à l'Olympia », *Le Monde*, 24 octobre 1977.
[124] Wais (Alain), « Marquis de Sade », *Le Monde*, 13 novembre 1979.
[125] Wais (Alain), « Les visions de Suicide Roméo », *Le Monde*, 5 mai 1980.

dans une langue étrangère », et ont ainsi réussi à « *trouver une relation adéquate entre la musique et les paroles, gagner une identité* ». De l'autre, il valorise des groupes qui « *ne se sont pas limités à penser en français* » et « *une nouvelle génération [qui] refuse de limiter ses pensées, son langage, aux six côtés d'un Hexagone* ». La solution à cette contradiction se trouve alors dans la caractéristique qu'il attribue aux trois groupes anglophones. Dans chacun des cas, il est question de groupes qui réussissent ou ont l'ambition de s'exporter à l'étranger. Or, si bon nombre de commentateurs entendent défendre des intérêts français en soutenant des musiques francophones menacées par l'hégémonie internationale de musiques anglophones, ils peuvent tout aussi bien défendre ces mêmes intérêts en encourageant une exportation du rock français à l'étranger qui participe alors au rayonnement culturel de la France à l'international. Dans ce second cas, les succès (plus ou moins relatifs, plus ou moins effectifs) que certains groupes enregistrent au Royaume-Uni rendent les commentateurs moins exigeants vis-à-vis de la pratique de la langue anglaise. Il est d'ailleurs intéressant de détailler la référence de Wais qui évoque une situation où la France, « *en matière de rock, s'est conduit[e] jusqu'ici en colonisé[e]* ». Comme nous l'avions vu, la question d'une colonisation culturelle de la France est, dans ce contexte et concernant le domaine musical, essentiellement rattachée à l'augmentation de la diffusion de musiques anglophones[126]. La pratique du français apparait alors comme une résistance à cette « colonisation » langagière. Mais Wais invoque ici une autre résistance à une autre forme de domination, tout aussi caractéristique du contexte : en s'exportant à l'étranger, ces groupes rétablissent un déséquilibre relatif à la part des importations en France de productions britanniques ou étatsuniennes et à la part des importations aux Etats-Unis ou au Royaume-Uni de productions françaises. Rappelons d'ailleurs qu'à la fin des années 80, Bruno Lion, chargé de mission pour le rock et les variétés par le Ministère de la Culture organise l'événement « French Revolution in New York » et s'en félicite – il parle d'« *opération intelligente* » – dans une interview menée par Thierry Ardisson qui, lui-aussi, s'amuse d'un concert donné par des Français aux Etats-Unis[127]. Il reste néanmoins que les groupes anglophones valorisés pour leur tentative d'exportation sont rarement mentionnés lorsqu'il s'agit de souligner une « francité » du rock français.

Au-delà de la question d'une légitimation des groupes anglophones, il semble donc qu'un chanteur français doit nécessairement chanter en français pour être francisé. Cela étant, mon entretien avec Jacky Berroyer m'a permis de comprendre qu'en plus de ce minimum requis, il peut être également attendu de la langue française chantée qu'elle exprime une

[126] Rappelons d'ailleurs que l'article de Wais s'inscrit dans un contexte où des professionnels de l'industrie du disque et du spectacle, des professionnels médiatiques et des professionnels politiques recommandent à l'Etat d'instaurer une politique de quotas à la radio. A ce sujet, voir le chapitre précédent.
[127] Voir la citation en exergue de l'introduction de thèse.

distance avec la langue anglaise, sans quoi la francisation n'est que partielle. J'avais alors noté pour préparer l'entretien un paradoxe trouvé dans son livre consacré à trois rockers français (Téléphone, Starshooter et Jacques Higelin), publié en 1979. En effet, d'un côté il présente Téléphone et Starshooter comme des groupes qui ne « *singeaient [plus] les Anglo-Saxons* », mais de l'autre, il qualifie plus loin Téléphone de « *très stonien* » en précisant : « […] *pour qu'un jour ce ne soit plus que téléphonien, il faudrait qu'il comprenne mieux là où sont les vrais trucs*[128]. » Je lui demande alors d'expliquer cette contradiction :

> Moi je me souviens d'une chose qui va dans ce sens-là, que j'avais dit. D'ailleurs, il [Jean-Louis Aubert] l'avait pris un peu mal j'ai l'impression. Mais faudra qu'on reparle de ça. Mais d'un air : "Oh toi tu me chatouilles là." Jean-Louis, je lui avais dit […] enfin je lui avais fait une remarque sur le fait que dans ses textes, il y a un moment, enfin quand il chantait, il disait "je dis". Et les Anglais, ils disent "I say". Donc c'était une manière littérale… c'était un peu trop dans la copie anglophone, c'était un peu trop littéral. C'est… parce que "I said", c'est très implanté dans la langue anglaise. D'une certaine façon, tu peux le poser là et d'un seul coup, ça fait de l'imitation si tu le traduis. Voilà, y a des choses comme ça qui deviennent un peu ridicule parfois. Ou comme tu sais, parfois Jamel [Debbouze], avec son petit monde, où il dit "Faites du bruit" parce que les Américains, les rappeurs disent "Make some noise", un truc comme ça. Alors d'un seul coup, "Faites du bruit". Et voilà, c'est un peu infantile, c'est un peu gamin, c'est pas très fort etc. Mais tout de façon, la remarque, elle était pas… mais je lui disais : "De qui ça vient ça ? C'est Mick Jagger qui dit ça tout le temps dans plusieurs chansons ou sur scène."[129]

Cette critique n'est pas sans évoquer l'attaque que menait Etiemble contre le « franglais » en 1964. En effet, si Etiemble regrette l'intrusion de mots anglais dans la langue française, il s'attaque également à une grammaire ou une syntaxe du français qui emprunte à l'anglais[130] –, ce qu'il juge par ailleurs plus dangereux car moins visible.

D'autres acteurs revendiquent au contraire une traduction littérale, mais engagent pourtant une même distance avec l'anglais. Mon entretien avec Jean-William Thoury, parolier de Bijou, est à ce sujet significatif :

> Q : J'ai entendu des trucs de Bijou, des fois, les paroles c'est marrant, c'est plutôt mystérieux.
>
> R : [rires] J'aime bien, un peu "mystérieux", j'aime bien […] par exemple, C'est La Panique… enfin, tu connais pas mais C'est La Panique, c'est assez compliqué parce que j'utilise le jargon traduit des Noirs d'une certaine époque qui sont à la défonce quoi […] alors effectivement, ça peut finir par être mystérieux parce qu'on comprend pas trop […] y a des expressions en américain, c'était le "stash" [qu'on peut traduire littéralement par « planque », « cachette »], l'endroit où on met sa "défonce", sa dope. Dans les versions françaises des romans, c'était traduit par "le placard". Et alors moi, j'aimais bien cette idée : "ça fait plusieurs fois qu'il ratisse son placard" [rires]. Alors évidemment, si on n'a

[128] Berroyer (Jackie), *Rock and Roll et chocolat blanc*, Paris, Editions Henri Veyrier, 1979, p.22-23 et p.48.
[129] Entretien avec Jackie Berroyer, 27 septembre 2016.
[130] Par exemple : « *On n'est plus préposé à, on est en charge de.* » Etiemble, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, 1964, p.36-37.

> pas le cheminement, on comprend pas. Mais le fait qu'on comprenne pas, ça peut être rigolo aussi[131].

L'idée selon laquelle sa traduction littérale de l'anglais produirait du « mystère » ou de l'incompréhension n'est pas exploitable puisque je l'ai amené sur ce terrain et qu'il semble en être surpris – agréablement certes, mais surpris tout de même. De fait, on peut tout à fait supposer qu'un lecteur de polars anglophones, traduits en français à l'époque où Thoury écrivait ses textes, n'y trouve rien de « mystérieux », étant familiarisé avec ce vocabulaire argotique. L'intérêt du propos réside alors dans le fait que Thoury, dont nous avons vu plus haut qu'il mettait un point d'honneur à ce que le rock français soit chanté en français, se serve d'une traduction littérale pour proposer des jeux de mots qui, pour le coup, sont intraduisibles en langue anglaise.

S'il semble donc y avoir un consensus autour de l'idée que le « rock français » ne peut être chanté qu'en français, c'est moins la langue française en tant que telle qui agit comme élément de francisation que la distance qu'elle peut exprimer avec la langue anglaise. D'une tout autre façon, Magma en offre un autre exemple. Le groupe est alors apprécié par bon nombre de critiques rock pour son originalité vis-à-vis du rock « anglo-saxon », comme en témoignent ces deux articles[132], l'un publié dans *Best* en 1976, l'autre dans *Rock & Folk* en 1977 :

> Tous les six [les groupes engagés par Magma pour la première partie d'une de leurs tournées] appartiennent plus ou moins au même univers musical que Magma et Zao, c'est-à-dire qu'ils se situent tous dans un refus du plagiat des anglo-saxons, chose excellente qui permettra l'éclosion d'une musique originale et compétitive qui ne soit pas un parent pauvre à qui l'on ne fera que l'aumône[133].
>
> La parution du provoquant premier double album de Magma, il y a sept ans, fit l'effet d'un énorme pavé dans la mare stagnante et croupie du rock français, victime d'un manque d'identité total[134].

Dans ces deux exemples, Magma est effectivement intégré au « rock français ». Dans le premier, parce que le groupe exprime un « *refus du plagiat des anglo-saxon* » et une « *une musique originale* ». Dans le second, parce qu'il marque une rupture avec une époque où le rock français était « *victime d'un manque d'identité totale* ». Pourtant, Magma ne chante pas

[131] Entretien avec Jean-William Thoury, 13 mai 2014.
[132] Voir aussi Paringaux (Philippe), « Magma », *Rock & Folk*, n°40, mai 1970, p.13 ; Paringaux (Philippe), « Magma », *Rock & Folk*, n°41, art.cit, p.75-77 ; Adrien (Yves), « Magma », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.66-67 ; Bailleux (Jean-Marc), « Klaus », *Rock & Folk*, janvier 1976, n°108, p.84-88 ; Bailleux (Jean-Marc), « Ange passe », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.60-65 ; Bourre (Michel), « Chute libre », *Rock & Folk*, n°121, février 1977, p.117 ; Bailleux (Jean-Marc), « Marcoeur joie », *Rock & Folk*, art.cit, p.56-59 ; Chatenier (Pierre), « Magma », *Rock & Folk*, n°124, mai 1977, p.50.
[133] Auteur non renseigné, « Magma et ses amis », *Best*, n°90, janvier 1976, p.10.
[134] Bourre (Michel), Coutin (Patrick), « Ma cabane à Kobaïa », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.56.

en français mais dans une langue inventée, le « kobaïen ». Concernant les groupes anglophones exclus du « rock français », on peut donc en déduire que ce n'est pas tant l'absence du français qui constitue un obstacle à leur francisation que leur utilisation de la langue anglaise. A l'inverse, les groupes comme Magma qui ne chantent pas en français mais qui instaurent une distance avec l'anglais sont plus à même d'être reconnus pour leur spécificité française. C'est également ce qu'indiquent les propos de Daevid Allen – du groupe Gong – sur Magma, dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1971 :

> La musique pop est en train d'exploser en France. Depuis longtemps j'avais l'intuition que l'énergie pop allait s'exprimer maintenant ici. Car ce pays qui possède une vieille tradition très forte a été en même temps très influencé par les musiques américaines. La musique pop originale est maintenant faite par des groupes comme Amon Düül en Allemagne, Burning Red Ivanhoe au Danemark, ou Magma en France. La musique de Magma me fait toujours penser à Eisenstein, à Ivan le Terrible. Il n'y a pas de réel problème de la langue française. Le seul problème pour les chanteurs français, c'est qu'ils essaient de chanter comme les chanteurs anglais. Il faut chercher une expression spécifique de la langue plutôt que ce faux accent anglais. Magma en chantant en Kobaïen a peut-être trouvé une façon de revenir au français en quittant définitivement la langue anglaise : une sorte de purge pour nettoyer complètement[135].

Cette idée qu'une langue inventée puisse permettre de « *revenir au français* » est d'autant plus surprenante que le « kobaïen », plutôt que d'évoquer des sonorités de la langue française, se caractérise par des consonances germaniques, slaves et latines. Ce paradoxe – exprimer une localité par des emprunts à des éléments qui lui sont extérieurs –, loin d'être inédit, a déjà été identifié dans des travaux abordant les stratégies déployées par des acteurs pour s'émanciper d'une domination culturelle. Par exemple, Anne-Marie Thiesse a montré qu'au 18e-19e siècle, pour s'autonomiser d'une culture française hégémonique, les créateurs d'une culture allemande ont emprunté des élément à une culture britannique[136]. Gisèle Sapiro rend compte d'un cas similaire lorsqu'elle évoque la littérature québécoise :

> […] par une inversion du mouvement historique qui l'a conduite à s'orienter vers le champ littéraire français, une des stratégies de la littérature québécoise pour s'en autonomiser aujourd'hui consiste à se tourner vers la littérature canadienne de langue anglaise, laquelle se positionne quant à elle par rapport à la littérature américaine (le Canada constituant par ailleurs un débouché important pour la production littéraire étasunienne). Certains éditeurs québécois adoptent aussi des stratégies de contournement du centre par l'alliance avec des éditeurs francophones d'autres pays, notamment africains, autour de projets de coédition[137].

---

[135] Alessandrini (Paul), « Gong comme la lune », *Rock & Folk*, art.cit, p.38-39.
[136] Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales*, *op.cit*, p.31.
[137] Sapiro (Gisèle), « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°200, 2013/5, p.80.

Enfin, Jean-Loup Amselle met en avant un exemple encore différent : Souleymane Kanté, écrivain et linguiste guinéen, joue la culture européenne contre la culture arabe, ce qui lui permet de concevoir une identité négro-africaine et mandingue qui n'est tributaire, ni de la culture européenne, ni de la culture arabe[138].

9.2.2 Une « francité » hétéroclite

Outre la ruralité, le folklore et la langue française, les éléments mobilisés par les acteurs pour signifier une « francité » sont divers. Dans tous les cas, il s'agit pour les musiciens/les journalistes de s'inscrire/de les inscrire dans une expérience française, comme l'a déjà souligné David Looseley[139].



Illustration 18 : Variations, N°2, 1969.

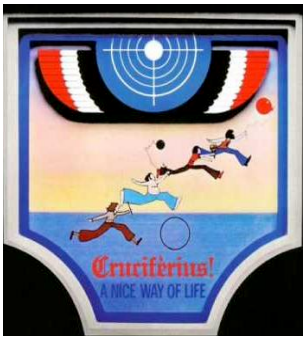


Illustration 19 : Cruciférius !, A Nice Way Of Life, 1970, Egg

Certains musiciens recourent à des emblèmes nationaux qui, à la différence de la ruralité et du folklore, peuvent sembler relativement plus neutres – du moins au premier abord[140]. Quelques pochettes de disques sont par exemple aux couleurs du drapeau français (voir les illustrations 18 et 19), ce qui est apprécié par certains critiques rock, comme en témoigne cette chronique de l'album A Nice Way Of Life de Cruciférius, publiée dans *Rock & Folk* en 1970 : « *Pochette originale avec les couleurs nationales et les musiciens dessinés comme les Beatles de "Yellow Submarine"*[141]. »



Illustration 20 : *Rock & Folk*, Special France, août 1977

Qu'ils soient ruraux, folkloriques ou moins connotés socialement et géographiquement à l'instar de la baguette de pain ou des couleurs du drapeau français[142], les référents nationaux sont

[138] Rappelons par ailleurs que la notion de « branchement » d'Amselle repose précisément sur l'idée qu'une culture n'existe que par son ouverture à d'autres cultures. Amselle (Jean-Loup), *Branchements*, *op.cit*, p.9.
[139] Looseley (David), *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg, 2003, p.39.
[140] L'idée d'une neutralité absolue d'emblèmes nationaux est difficilement concevable dans la mesure où ils sont nécessairement chargés d'une histoire qui, elle, n'a rien de neutre. D'ailleurs, puisqu'il sera question du drapeau français ou de l'hymne national, nous verrons que certains commentateurs les associent à la droite, à l'ordre, etc. Il reste que les emblèmes dont il sera question expriment de façon beaucoup moins visible une localité et/ou un groupe social que la ruralité et le folklore.
[141] Chabiron (Jacques), « Cruciférius », *Rock & Folk*, art.cit.
[142] J'aurais pu mentionner le vin rouge qui, au premier abord, constitue un emblème français non connoté socialement. Mais, parce qu'il représente une bouteille titrée à 10°, le dessin de Gotlib renvoie plus au vin de

parfois tournés en dérision, comme l'a déjà souligné Anne-Marie Thiesse à propos de la bande-dessinée Astérix[143]. Le numéro « Spécial France » publié par *Rock & Folk* en 1977 est à ce sujet significatif. Le dessin de Gotlib retenu pour la première de couverture représente un guitariste coiffé d'un béret et portant une cravate aux couleurs de la France (voir l'illustration 20). A l'intérieur du numéro, le dossier consacré aux productions françaises est introduit par une illustration représentant un personnage avec une baguette de pain, un camembert et une bouteille de vin rouge (voir l'illustration 19. Il porte également un béret et une cravate aux couleurs du drapeau[144]. On peut également voir dans le titre de la rubrique consacrée aux productions françaises dans *Rock & Folk*, « Béret basque », un clin d'œil humoristique, puisqu'il ne s'agit bien évidemment pas d'une rubrique sur le rock basque. Ces dérisions témoignent alors d'une volonté des critiques rock de mettre à distance un chauvinisme qui serait mal venu[145].

La mise en dérision des référents nationaux n'empêche pas qu'une francisation du rock français soit opérée avec sérieux. Au contraire, la distance instaurée par la dérision constitue paradoxalement un bon moyen pour exprimer avec sérieux une « francité ». Il est par exemple intéressant de remarquer que, répondant à un critique de *Rock & Folk* pour qui il y a dans Gong « *une certaine dérision du Français-béret-basque, une sorte de parodie de bal du 14 juillet* », l'un des membres français du groupe, Didier Malherbe, renvoie cette dérision au chanteur australien Daevid Allen tout en soulignant sa propre volonté de prendre ses distances avec la France :

> Ça, c'est Daevid, les rapports de Daevid avec la France. Moi, je n'ai rien à voir avec ça. Je n'ai aucune racine musicale ici, et mes rapports avec ma terre natale sont de plus en plus "diaphanes". Ils sont exclusivement au niveau du langage, car j'aime beaucoup la langue française. C'est la seule chose que j'aime encore ici, d'ailleurs. Quand j'ai vu la gueule des douaniers à l'aéroport, j'ai failli repartir tout de suite[146].

Cet exemple est intéressant pour les deux paradoxes qu'il pose. Alors que le chanteur australien cherche à inscrire la musique de Gong dans une tradition française[147], le musicien français cherche à s'en extraire. Ensuite, le fait que Didier Malherbe oppose la dérision de

---

table du paysan qu'au Bordeaux ou Bourgogne millésimé des classes supérieures dont le degré d'alcool est plus élevé.

[143] Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales*, *op.cit*, p.17.

[144] Bailleux (Jean-Marc) et Vassal (Jacques), « Spécial France », *Rock & Folk*, art.cit, p.35.

[145] D'ailleurs, j'ai déjà évoqué au chapitre précédent le cas d'un critique de *Rock & Folk* qui prend explicitement ses distances avec le « *chauvinisme* ».

[146] Bourre (Michel), « Le souffleur », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.142.

[147] Cette contribution d'un chanteur étranger à la francisation du rock français est du reste représentative de la participation des immigrés étrangers à la reproduction du modèle national, comme le montre par exemple Hélène Thiollet au sujet des travailleurs migrants et de leurs familles en Arabie Saoudite. Thiollet (Hélène), « Nationalisme d'Etat et nationalisme ordinaire en Arabie Saoudite : la nation saoudienne et ses immigrés », *Raisons politiques*, n°37, 2010/1, p.89-101.

référents nationaux à son envie de s'extraire d'une « francité » montre bien que la dérision, loin d'être antagoniste à une francisation, peut au contraire être perçue comme un moyen de l'exprimer. Un autre exemple peut être mentionné. Dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1977, l'un des membres de Majhun revient sur le concert qu'ils ont donné à Londres : « *[…] le public a très bien compris notre humour. Il nous voyait arriver avec le béret et la baguette sous le bras, et il se disait "tiens, voilà de l'humour français"*[148]. » Certes, les référents de la nation sont portés en dérision, mais c'est par cet humour, un « *humour français* », que le groupe se donne à voir comme Français aux yeux des Londoniens.

Dans d'autres cas, le recours à certains référents nationaux peut être fermement critiqué. Par exemple, les couleurs nationales utilisées par les Variations pour l'une de leurs pochettes ne sont pas au goût de Philippe Paringaux – a contrario de son confrère Jacques Chabiron dont nous avons vu qu'il apprécie l'une des pochettes de Crucifériús – qui écrit alors dans *Rock & Folk* en 1969 : « *La cocarde tricolore sur la pochette est de trop. Pourquoi pas la photo de Pompidou ?*[149] » Dans un article publié l'année suivante et consacré au concert donné à l'Olympia par le groupe étatsunien Chicago Transit Authority, il s'attaque encore à un élément francisé, à savoir La Marseillaise :

> Vraiment, ces concerts du Chicago furent de grands moments qui se terminèrent sur un petit malentendu dont personne ne prit conscience : à la fin de "Liberation", les cuivres se mirent à entonner "La Marseillaise" et reçurent en retour une belle ovation du public. Curieux, j'ai demandé aux musiciens pour quelle raison ils avaient fait cela, et ils m'ont répondu que c'était pour remercier le public français. C'est-à-dire que leur "Marseillaise" était totalement dépourvue d'ironie et interprétée avec autant de respect que par la fanfare des CRS ! Je ne sais pas si ce fut le cas de tout le monde, mais bien des gens que je connais et moi-même avons applaudi parce que nous croyions que Chicago était en train de faire preuve d'un irrespect total, en train de barbouiller de rouge l'Arc de Triomphe, en train de détruire avec un féroce humour cet hymne que l'on a surtout entendu sur les champs de bataille. Mais non, c'était tout le contraire : "Nous avons cru faire plaisir aux gens. Nous sommes désolés que les gens l'aient pris dans le mauvais sens et aient cru que nous nous moquions de leur hymne." Il a fallu leur expliquer que c'était eux qui avaient pris la chose dans le mauvais sens…[150]

L'exemple ne concerne pas une francisation du rock français puisqu'il est question d'un groupe étatsunien. En revanche, il permet de rappeler ce qui a déjà été souligné concernant la langue française : les éléments de francisation ne sont pas nécessairement valorisés. Ce n'est pas leur légitimation ou leur dévalorisation qui nous concerne ici, mais plus simplement leur mise en jeu. Ainsi, ce qui importe dans sa critique de la pochette d'un disque des Variations, c'est moins la dévalorisation de la cocarde tricolore que le fait qu'elle soit soulignée, balisée.

---

[148] Coutin (Patrick), « Français heureux », *Rock & Folk*, n°129, octobre 1977, p.58.
[149] Paringaux (Philippe), « Variations », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.87.
[150] Paringaux (Philippe), « Chicago », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.54.

De plus, concernant ces deux derniers exemples, il faut préciser que Paringaux ne s'oppose pas tant à l'utilisation de référents nationaux qu'à l'utilisation de référents nationaux qu'il associe à l'ordre, à la droite, à l'Etat… dans un contexte de contestation politique contre l'ordre établi.

Au-delà des référents nationaux portés en dérision, l'humour sert plus généralement à cibler une spécificité française des rockers[151]. Dès les années 60, des commentateurs n'envisagent la possibilité d'une francisation de genres musicaux d'origine étrangère que par la voie de l'humour, et cela, sans quitter l'esthétique de ces genres. Par exemple, pour Boris Vian qui écrit en 1966, la dimension érotique du rock n'avait de sens qu'aux Etats-Unis car elle prenait le contre-pied d'une société puritaine. En revanche, toujours selon lui, le rock ne pouvait remplir cette fonction libératrice dans une France non caractérisée par le puritanisme. Ainsi, Vian explique le succès commercial qu'ont rencontré ses parodies de rock, sorties dans les années 50, par le fait qu'il s'agissait précisément de parodies[152]. Cette même année dans *Jazz Hot*, Nino Ferrer déclarait : « *Je crois d'ailleurs que la seule manière de faire du rhythm and blues en France, c'est la manière humoristique d'Henri Salvador*[153]. » Si, dans les années 70, des commentateurs ne le posent pas comme une condition nécessaire au « rock français », l'humour apparait fréquemment dans des discours visant à caractériser la « francité » des rockers. Par exemple, pour Alain Pons et Michel Embareck qui écrivent dans *Best* en 1976, le « *ton paillard qui frise la gauloiserie* » d'Ange a permis au groupe de transcrire en français « *la dose d'humour que contient*[154] » le rock « anglo-saxon ». Dans un article publié dans *Rock & Folk* en 1977 où il présente Albert Marcœur comme « *le chef de file* » d'un « *rock à la française* », Jean-Marc Bailleux évoque « *l'humour déployé tout au long du disque*[155] ». De même, dans la rubrique consacrée au rock français dans *Best* (« le rock d'ici »), les journalistes associent l' « *originalité* » musicale de Marcœur à son « *humour le plus français qui soit, un humour qui n'a rien à envier à ses collègues anglais ou américain*[156] ». Enfin, l'australien Daevid Allen (du groupe français Gong) a engagé un comédien français pour ajouter un zeste d'humour que Paul Alessandrini caractérise de « français » dans *Rock & Fol*k en 1969 :

---

[151] J'ai déjà évoqué la place qu'occupe l'humour au sein d'une francisation de productions et/ou de musiciens, mais il était question des yéyés, c'est-à-dire d'une francisation associée à une prise de distance vis-à-vis du rock. A ce sujet, voir le chapiter 5.

[152] Cité in Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », *French Cultural Studies*, vol.36 (3), 2015, p.333.

[153] Kœchlin (Philippe), « Bravo à Nino », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.24-25.

[154] Pons (Alain), Embareck (Michel), « Ange : Le tour d'honneur », *Best*, art.cit, p.26.

[155] Bailleux (Jean-Marc), « Marcœur joie », *Rock & Folk*, art.cit, p.56 et p.59.

[156] Embareck (Michel), Pons (Alain), Dordor (Francis), « Le rock d'ici », *Best*, n°95, art.cit, p.63.

> Gong, le nouveau groupe de David Allen, (ex-Soft Machine), pourrait bien devenir (je pèse mes mots) les Mothers of Invention français : délire musical faisant corps avec un humour dévastateur. Le parti pris de David Allen, qui n'hésite pas à inclure un comédien, Daniel Laloux, étonne. L'humour grinçant, français, évoque Jarry (Polka pour vieux militaires), mais sans rupture avec l'atmosphère musicale, incorporé dans une harmonie en action[157].

En tant qu'inscription dans une culture française, la francisation peut également consister en une référence à des artistes – a contrario de l'humour, la « culture » ne renvoie donc pas ici au sens que l'anthropologie a donné au terme mais constitue plutôt un équivalent aux arts. Par exemple, dans une interview accordée à *Rock & Folk* en 1969, un des membres de Martin Circus exprime sa volonté de s'inspirer d'écrivains français pour proposer une musique originale :

> En France, il y a maintenant suffisamment de musiciens pour créer une musique pop originale, comme ça a été le cas aux États-Unis et en Angleterre […] Nous, nous aimerions bien faire un disque en hommage aux poètes français, nous avons été autant influencés par Artaud ou Aragon que par Traffic [groupe britannique]. L'extraordinaire, dans toute cette histoire, reste le fait que les gens qui écrivent des chansons aux USA ont été influencés par les écrivains et poètes de la Beat Generation qui, eux, avouent avoir eu pour maîtres Baudelaire, Rimbaud, Artaud, et les autres ! Je ne suis pas pour la "Culture Française" (pour la nature, souffle Patrick), mais pour tout ce qui a un sens pour nous[158].

Cette volonté de s'inscrire dans une expérience française est d'autant plus significative que des rockers se réfèrent à une tradition musicale française, sans pour autant recourir au folklore. Bon nombre de musiciens reprennent alors des chansons interprétées dans les années 60 ou des chansons interprétées dans les années 70 par des musiciens qui sont apparus sur le marché du disque dans les années 60. En 1973, Au Bonheur des Dames reprend l'adaptation française – adaptée par Eddie Vartan – d'une chanson étatsunienne que les Pingouins avaient interprétée en 1962 sous le titre Oh, Les Filles[159]. Cette même année, Au Bonheur Des Dames reprend également une chanson originale française (Twist A Saint-Tropez) – écrite par André Salvet, Guy Lafitte, Lucien Morisse et Martial Sola – qui avait été interprétée par Les Chats Sauvages en 1961. Pour leur deuxième album sorti en 1979, Starshooter enregistre la reprise de Gabrielle, interprétée par Johnny Hallyday en 1976 – mais finalement, la chanson ne sera pas retenue pour l'album. En 1985, Alain Bashung reprend la version française – adaptée par Gilles Thibaut – d'Hey Joe, qu'Hallyday avait interprétée en 1967. D'autres rockers se réfèrent à des musiciens apparus sur le marché du disque avant les années 60. Par exemple, lors du Printemps de Bourges en 1977, Jacques Higelin revendique l'influence de Charles

[157] Alessandrini (Paul), « Les folles nuits d'Amougies », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.49.
[158] Chabiron (Jacques), « Martin Circus : autre chose ? », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.15.
[159] Le 45t d'Au Bonheur des Dames atteint la 60e position du *top 60* annuel de 1974. Ferment (Fabrice), « Top-1974 », *Top-France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/html/annuel/1974.htm

Trenet[160]. En 1973, pour leur deuxième album, Ange reprend la chanson Ces Gens-là écrite et interprétée par Jacques Brel en 1965[161]. Quant à Starshooter, le groupe reprend pour son premier album sorti en 1978 Le Poinçonneur Des Lilas, écrit et interprété par Serge Gainsbourg en 1958.

Parmi ces références aux musiciens français, celle de Bijou est la plus significative. En 1977, Bijou reprend La Fille Du Père Noël, écrite et interprétée par Jacques Dutronc en 1966. Sur le même album, on peut également trouver l'adaptation française – adaptée par Claude Righi – d'une chanson britannique (Come On Back) qui avait été interprétée en 1965 par Ronnie Bird sous le titre Où Va-T-Elle ? Ou encore, Pow Wow, un instrumental joué par Les Chaussettes Noires en 1963. Pour leur deuxième album sorti en 1978, Bijou interprète Les Papillons Noirs que Serge Gainsbourg avait écrit et interprété avec Michèle Arnaud en 1966. Le groupe chante d'ailleurs la chanson en duo avec Gainsbourg et apparaissent ensemble à la télévision[162]. Gainsbourg leur écrit par ailleurs une chanson originale, Betty Jane Rose. Au concert qu'il donne au Palais des Sports en 1979, Gainsbourg invite Bijou à jouer avec lui sa chanson Relax Baby Be Cool[163]. Au cours de l'entretien que j'ai mené avec lui, le parolier de Bijou, Jean-William Thoury, explicite clairement la volonté du groupe de s'affilier à un « courant français ». Je lui demandais alors de s'exprimer librement sur le rock français :

> R : Ben je pense c'est une histoire captivante, qui moi m'a captivé en tout cas, et qui est mal traitée, mal estimée.
>
> Q : Par qui ?
>
> R : Par tout le monde.
>
> Q : Les Français eux même tu veux dire ?
>
> R : Ben ouais, parce que les autres, ça les intéresse pas spécialement mais pas les Français. Dans l'histoire du rock français enfin… comment dire… le problème avec le rock français, c'est que le rock français recommence à zéro à chaque fois, c'est-à-dire que le rock français ne se prend pas en tant que référence ; un nouveau groupe va pas prendre le rock français en référence, il va toujours prendre un exemple anglais ou américain, tu vois ce que je veux dire ? A part Bijou peut-être, c'est toujours comme ça. Donc on a l'impression que ce bébé ne grandit pas, ne murit pas alors qu'en fait, il a déjà pleins de…
>
> Q : Bijou le faisait pas ça du coup ?
>
> R : Non, Bijou a tout de suite revendiqué l'appartenance à un courant rock français. Sur le premier album, y a un morceau emprunté aux Chaussettes Noires, un morceau de Jacques Dutronc ; sur le deuxième ; y a un Gainsbourg. Mais sur scène, y avait du Nino Ferrer.

---

[160] Rudent (Catherine), *L'album de chansons : entre processus social et œuvre musicale : Juliette Greco, Mademoiselle K, Bruno Joubrel*, Paris, Honoré Champion, 2011, p.198.

[161] Noir Désir reprendra également cette chanson en 1998.

[162] « Serge Gainsbourg avec Bijou-Les Papillons Noirs (Version Inédite) 1978 », *Youtube*, disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=JGHGzXXzCfU

[163] « Serge Gainsbourg avec Bijou-Relax baby be cool (live Palais des Sports 1979) (vidéo amateur) », *Youtube*, disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=lpIBJPbmuEI

> Bijou s'inscrivait fièrement dans une lignée tout en écoutant évidemment les américains et les anglais[164].

J'ai retrouvé cette idée d'un manque de filiation à un passé musical français dans un article d'Alain Wais publié dans *Le Monde* en 1981 : « *Aujourd'hui le rock français souffre. Il souffre de n'avoir pas un passé qui lui appartienne, d'avoir un présent fragile et étriqué, un avenir incertain*[165]. »

Des rockers des années 70 se réfèrent donc à une histoire du rock français en même temps qu'ils la (re) construisent pour l'occasion. Cette histoire est en effet constituée d'oublis, d'ellipses, ou au contraire, de colmatages. Par exemple, la référence à des rockers reconnus comme tels au début des années 60 (Les Pingouins, Les Chats Sauvages, Les Chaussettes Noires et Johnny Hallyday) passe sous silence la question de leur trajectoire vers les variétés au cours de la décennie, qu'il s'agisse des stratégies d'auto-exclusion des musiciens ou des stratégies de distinction déployées par un public et des professionnels médiatiques[166]. Ensuite, il est intéressant de noter que Bijou ait cherché à témoigner de leur « *appartenance à un courant rock français* » en se référant à Jacques Dutronc et Serge Gainsbourg, à un moment où ces derniers étaient rattachés aux « yéyés », dans un contexte où la catégorie servait à exprimer une prise de distance avec le rock[167]. Ainsi, le problème que rencontrent les rockers des années 70 ne réside pas tant, comme le suppose Thoury, dans le fait que les groupes ne s'inscrivent pas dans une histoire du rock français, mais plutôt que l'histoire du rock français est l'histoire de son déni, et que, pour s'y inscrire, il faut la reconstituer, inclure ce qui a été exclu, lier ce qui a été délié. Mais la grande nouveauté de cette histoire tient à ce que les rockers des années 70 se réfèrent également à des chanteurs relevant de la chanson française, apparus sur le marché du disque avant les années 60 (Charles Trenet, Brel, Gainsbourg[168]). L'histoire dans laquelle les rockers s'inscrivent repose donc sur une association entre « rock » et « chanson française », alors que jusqu'à présent, les deux catégories étaient pensées comme inconciliables. Pour exprimer une « francité » du rock français, les musiciens sont de fait contraints à élargir leurs références, aussi bien d'un point de vue stylistique (yéyés, variétés, chanson française) que d'un point de vue temporel. Certes, ils ne puisent pas dans le

[164] Entretien avec Jean-William Thoury, 13 mai 2014.
[165] Wais (Alain), « Le quinzième MIDEM. Un univers adolescent », *Le Monde*, art.cit.
[166] A ce sujet, voir les chapitres 5 et 6.
[167] Ils auraient pu par exemple se référer aux débuts de la carrière professionnelle de Jacques Dutronc, lorsqu'il jouait dans un groupe de rock reconnu comme tel, El Toro Et Les Cyclones. Quant à Gainsbourg, après 1968, il n'est plus présenté comme un auteur-compositeur de vedettes yéyés et est associé au rock par une presse rock. Cela étant, Bijou se réfère également à un Gainsbourg rock en interprétant une chanson originale qu'il leur a écrite, ou encore, en jouant avec lui une de ses chansons sorties dans les années 70.
[168] Cette fois-ci, Gainsbourg est mentionné en raison de la reprise par Starshooter du Poinçonneur des Lilas, sorti en 1958, lorsque Gainsbourg était alors identifié comme un auteur-compositeur-interprète de la chanson française.

folklore ; les chansons qu'ils reprennent sont vieilles d'une à trois décennies seulement. Il n'empêche qu'à l'instar du folklore, il s'agit de s'inscrire dans une tradition musicale française qui assure la permanence de la nation à travers le temps.

Cette filiation à la chanson française intervient également dans la francisation médiatique de ces groupes. Par exemple, dans un article publié dans *Le Monde* en 1976, Claude Fléouter inscrit Ange dans le « rock français », au nom des emprunts à Brel :

> […] n'a pas voulu entrer dans l'imitation plus ou moins habile des sonorités anglo-saxonnes. Il a délibérément choisi sa propre voie, il a su creuser, approfondir une personnalité originale où les mots, les sons, les images, forment un tout cohérent, un spectacle convaincant – même si la théâtralisation peut paraître à certains exagérée –, où les textes sont parfois très beaux, empruntent à Brel […] Ange prouve que le rock français existe[169].

Pour Alain Wais qui écrit dans *Le Monde* en 1981, si Starshooter emprunte à une culture « *sans frontière* », leur « francité » est néanmoins assurée, là encore, par leur filiation à la « *tradition* » de la chanson française :

> Starshooter est en effet le plus français des groupes français et à ce titre sa création s'impose comme l'une des plus marquantes et des plus décisives pour le rock de l'Hexagone, à une époque où celui-ci cherche encore ses racines. Si Starshooter a réussi, avec opportunité, mais sans opportunisme, à trouver une réponse adolescente au rock anglo-saxon, c'est avec une identité française. Starshooter est unique avec ses gallicismes astucieux qui font tout le charme des thèmes abordés, avec ses galipettes acrobatiques qui offrent toute la vitalité des prestations scéniques et d'un rock acidulé. Les quatre de Lyon ont investi un créneau entre l'attitude rock et la tradition de la chanson française; l'esprit, l'image, les références relèvent d'une culture " sans frontières " qui appartient à la plupart des gens de leur génération et qui va de Brel à Clash, mais qui passe aussi par des films comme la Guerre des étoiles et les bandes dessinées de Moebius ou Franquin[170].

Sur un plan strictement musicologique, les musiciens peuvent également exprimer une « francité » en recourant à des instruments de musique ou des éléments musicaux francisés. Par exemple, nous avons déjà vu qu'un mixage dit « à la française » est généralement associé aux variétés et à la chanson française – alors qu'un mixage dit « à l'anglaise » est généralement associé au rock britannique et étatsunien[171]. Mais le mixage « à la française » peut justement constituer pour les rockers un moyen d'exprimer leur « francité » sans renoncer pour autant au rock. C'est par exemple ce que soulève Michaël Spanu en notant que dans le morceau Houba de Majhun, « *le chant en français est mixé très au-dessus du reste des instruments […] à l'inverse des productions rock anglo-saxonnes où la voix est plutôt en*

[169] Fléouter (Claude), « Ange en tournée », *Le Monde*, 24 février 1976.
[170] Wais (Alain), « Starshooter au Palais des arts », *Le Monde*, 21 février 1981.
[171] A ce sujet, voir le chapitre 5.

retrait[172] ». Nous avions également abordé une représentation répandue de la langue française qui serait plus « *porteuse d'un texte* » que « *transmetteuse de musique* », ce qui explique pour Catherine Rudent que bon nombre de musiciens français recourent au « *parler-chanter*[173] ». Si elle mentionne des chanteurs relevant de la chanson française (Léo Ferré, Juliette Gréco), elle cite également deux exemples d'artistes inclus au rock dans la presse rock : Alain Bashung et son « *semi-parlé rythmique* » et l'introduction de la chanson Andy (sortie en 1986) des Rita Mitsouko[174]. Enfin, se pose la question d'une « francité » du rock français qui serait exprimée par l'accordéon, puisque ce dernier est, au moins depuis les années 50, présenté comme l'instrument français par excellence. Dès 1967, dans une interview accordée à *Rock & Folk*, le chanteur Hector envisage la possibilité d'un avenir du « rock français » que permettrait l'accordéon :

> Quand j'ai vu Bill Haley en Italie, sur scène, il y a 6 ans, il avait un accordéoniste. L'instrument n'est pas plus ridicule que l'harmonica car il a plus de possibilités avec le même genre de son. Je pense, d'ailleurs, qu'on arrivera à une forme de rock bien français qui placera la France sur le même plan que l'Angleterre et les États-Unis. Los Bravos [groupe espagnol] ont su inclure, par exemple, dans les chœurs de leur dernier disque une consonance flamenco réussie. L'avenir nous dira ce que sera cet apport français[175].

Ce créneau est alors investi par Gérard Blanchard qui apparait sur le marché du disque en 1981. Son Rock Amadour atteint la 19e position du *top 60* annuel de 1982[176]. Par ailleurs, avec ses nombreux calembours et contrepèteries, Blanchard s'inscrit dans la continuité de chanteurs relevant de la chanson française, à l'instar de Bobby Lapointe ou Serge Gainsbourg. Produit par un label intégré (Barclay), il peut paraître surprenant que Blanchard soit par la suite reconnu comme le père du rock alternatif français, alors que ce courant se définit en partie par une (relative) marginalité vis-à-vis du circuit dominant de l'industrie du disque et du spectacle. Il semble alors que l'accordéon assure la liaison entre Blanchard et le rock alternatif, notamment parce que cet instrument offre, pour des acteurs alternatifs, une alternative à un rock *mainstream* dont les conventions esthétiques sont associées à l'espace

---

[172] Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France*, *op.cit*, p.139.
[173] Rudent (Catherine), « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, n°10, 2013, p.65.
[174] Il est en revanche important de ne pas se servir de ce qui relèverait donc d'une « francité » exprimée par des chanteurs qui se représentent la langue française comme porteuse d'un texte pour démontrer l'existence d'une pratique spécifiquement française du chant. En effet, le recours à une voix parlée ou semi-parlée ne se retrouve pas exclusivement dans les productions françaises. Pour ne prendre qu'un seul exemple, plusieurs chansons des Rolling Stones (relativement) contemporaines des disques d'Alain Bashung ou des Rita Mitsouko y recourent : Far Away Eyes sortie en 1978, Emotional Rescue sortie en 1980 ou encore Too Much Blood sortie en 1984).
[175] Tronchot (Jean), « Que devient Hector ? », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.17.
[176] Ferment (Fabrice), « Top-1982 », *Top-France*, disponible à l'adresse : http://www.top-france.fr/html/annuel/1982.htm

« anglo-saxon ». L'accordéon sera d'ailleurs mis à l'honneur par les Garçons Bouchers, un groupe de rock alternatif apparu sur le marché du disque en 1986.

De la même façon que ce n'est pas la langue française en tant que telle qui importe mais la distance qu'elle exprime vis-à-vis de la langue anglaise, des instruments de musique non francisés peuvent paradoxalement servir à une francisation, à condition que ces derniers expriment une distance avec des instruments américanisés. Par exemple, dans un article où il déclare que Catherine Ribeiro + Alpes est « *le seul groupe français méritant le titre de pop* », Jacques Vassal évoque l'utilisation par le groupe de la guitare classique – à ne pas confondre avec la guitare folk – et de la lyre :

> Le fait important me paraît qu'Alpes ait trouvé un son tel qu'il ne nous est plus possible, plus permis, de le confondre avec aucun autre groupe, non seulement français, mais mondial. Eh oui, c'est comme ça. De quoi est donc fait ce son ? Il doit d'abord beaucoup à la participation instrumentale de Patrice Moullet : nous connaissons bien des groupes qui utilisent des guitares sèches, de type folklorique américain, Martin par exemple, à cordes métalliques ; mais Patrice, lui, fait appel à la guitare classique à cordes de nylon […] Le second apport de Patrice, c'est la lyre électrique à 24 cordes, double manche et pédale wah-wah. Cet instrument unique, qu'il a lui-même mis au point, peut-être joué au choix en grattant ou en pinçant les cordes, ou bien avec un archet, et mérite à lui seul le détour ("Sirbâ")[177].

Enfin, les musiciens expriment leur « francité » lorsqu'ils considèrent que le public s'identifie plus facilement à eux parce qu'ils sont français. Une interview de Téléphone, accordée à *Rock & Folk* en 1977, peut servir d'exemple :

> Alain Dister : Les gens attendaient plus ou moins ce que vous faites aujourd'hui.
>
> Téléphone : Ça fait dix ans qu'ils attendent ! Il est temps de passer à l'action. On ne peut plus s'identifier aux groupes anglais ou américains. On commence à mettre des moyens en œuvre. En fait, c'est le public qui est en train de tout déclencher. Le public est vraiment content quand il applaudit un groupe français. Et ça, nous on le sent vraiment.
>
> Alain Dister : Le public s'attache peut-être davantage à vous parce que vous chantez en français…
>
> Téléphone : Ça fait un tout. On se démarque des autres groupes, et le contact est plus direct. Les gens se sentent plus concernés parce qu'on est de chez eux. On vient sur scène comme on est, on est comme les autres… comme le public. Sauf que nous, on est en train d'agir. On représente l'action qu'il veut faire […] Et puis tout ce côté Mai 68 et tout ce qui nous est venu des Etats-Unis, on commence à moins y croire […] Ce qu'il faut, c'est faire son propre truc. Quoi qu'on fasse, c'est le seul moyen de s'en tirer[178].

Ce propos témoigne également d'une prise de distance avec les Etats-Unis qui, elle aussi, permet aux musiciens d'exprimer une spécificité française. En effet, a contrario des rockers du début des années 60, il ne s'agit plus de se vivre comme un américain, ou de vivre

[177] Vassal (Jacques), « Catherine Ribeiro + Alpes », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.78-79.
[178] Dister (Alain), « Jolis mômes », *Rock & Folk*, art.cit.

à l'américaine, mais plutôt de « *faire son propre truc* », c'est-à-dire de faire différemment de ce qui peut se faire aux Etats-Unis. Cette prise de distance peut également recouvrir les apparats d'un certain antiaméricanisme, comme en témoigne cette interview du chanteur Yves Simon, publiée dans *Best* en 1976 :

> Et puis, j'en avais un peu marre que l'on me situe comme un chantre de l'Amérique. Les chansons sur les États-Unis correspondent à un choc privilégié qu'un Européen peut avoir en rencontrant ce pays. Mais je pense que ce choc aurait pu être aussi fantastique ailleurs. Il s'avère que c'était les États-Unis et que, lorsque tu fais une rencontre avec un pays en auto-stop, c'est fabuleux. J'ai été très choqué par les États-Unis. En revenant en France il était normal que j'écrive des chansons qui relatent un peu tout ça, c'est-à-dire ma fascination pour une ville comme New York […] Je viens de Province et Paris a été ma première fascination. Paris me fascine encore aujourd'hui. J'aime Paris, j'aime marcher dans Paris, j'aime vivre à Paris. Je ne suis pas un inconditionnel de l'Amérique comme on l'a longtemps fait croire. C'est quelque chose qui allait de soi : Simon = Amérique. Ce n'est pas du tout ça. En plus, je voudrais réagir contre cette idée que, par exemple en chanson ou en musique, il n'y a des choses bien qu'aux États-Unis. Les américains, quand je leur fais écouter mes disques, disent (peu importe si c'est possible ou pas) : "C'est bien, ça nous plaît. Ça pourrait marcher ici". Et ils ajoutent : "Tu devrais chanter en anglais". Je leur réponds : "Croyez-vous qu'en France Dylan chante en français ?" Évidemment, ils restent comme ça… Ils ne se sont jamais posé la question. Pour eux, c'est naturel que le monde entier parle anglais. C'est une question de mode et d'impérialisme. La meilleure comparaison pour comprendre ce phénomène est celle-ci : on peut compter sur les doigts d'une main les Français d'Afrique du Nord qui ont appris l'arabe. C'était naturel pour eux que les Arabes apprennent notre langue mais ils n'auraient jamais pensé apprendre l'arabe[179].

Parce qu'ils témoignent de la conception d'un impérialisme culturel étatsunien, ces propos doivent être rattachés à un contexte plus général où bon nombre de musiciens s'opposent à la domination économique et symbolique des rocks britanniques et étatsuniens[180]. Au chapitre 8, j'ai analysé cette résistance en termes d'intérêts corporatistes et de « patriotisme ordinaire ». Il faut dès lors ajouter qu'en défendant les productions françaises contre une éventuelle menace, les rockers français expriment *de facto* leur « francité ». Ici, on voit bien par exemple qu'Yves Simon nuance son américanophilie, en partie effective, en partie exagérée, en mettant en avant sa « *fascination* » pour Paris.

9.2.3 La fragilité du « rock français »

Divers éléments permettent donc aux musiciens et aux professionnels médiatiques d'enrichir le sens du qualificatif « français » du rock français. Mais ces mêmes éléments tendent alors à appauvrir le terme « rock ». Il se joue alors avec le « rock français » un déséquilibre qui n'est pas sans évoquer le mouvement d'une balance à plateau. Ce que les

[179] Pons (Alain), Dordor (Francis), « Deux des villes », *Best*, art.cit.
[180] A ce sujet, voir le chapitre précédent.

musiciens et/ou les productions peuvent gagner sur le terrain de la « francité », ils peuvent le perdre sur le terrain du rock. Ainsi, se rejoue dans les années 70 ce qui s'est joué (à peu près) avec les yéyés au cours des années 60[181].

Parce qu'il se réfère à des chanteurs comme Jacques Trenet (voir plus haut) et parce qu'il est issu de la chanson (française) dite « rive gauche », Jacques Higelin constitue un exemple particulièrement significatif de la tension qui se joue avec le « rock français ». En effet, s'il est fréquemment mentionné par certains commentateurs pour illustrer le « rock français », d'autres conçoivent son identité de rocker comme une usurpation. Par exemple, la critique que Philippe Manœuvre propose de l'album Irradié, dans *Rock & Folk* en 1976, semble sans appel :

> De plus, et à propos du fond cette fois, il y a deux ou trois petites choses qu'Higelin ne semble pas avoir totalement assimilées et que, dans notre sagace bonté, nous allons lui expliquer. Le rock, ce n'est pas de la chanson rive gauche (jusque-là, ça va ?), et quand bien même on aurait quelque chose à dire (ce qui a toujours été possible, cf. les Doors, les MC 5, Steppenwolf and co), tout le problème est de le dire non pas tant en français ou en anglais qu'en un minimum de mots. Le rôle du chanteur consiste ensuite à insuffler à ces quelques propositions percutantes des intonations variant et passant par des nuances de sentiment choisies ; le tout en l'espace de trois minutes. Les exemples abondent, et pour ne prendre que celui des Rolling Stones, tout l'art d'un Mick Jagger réside dans la faculté de détourner la phrase la plus banalement populaire pour en faire changer le sens[182].

Autrement dit, il ne suffit pas de prétendre faire du rock, il faut comprendre les conventions esthétiques qui régissent le genre. L'origine « rive gauche » d'Higelin apparait ici comme un obstacle au rock. Cette exclusion d'Higelin se retrouve dans un article d'Alain Wais qui écrit dans *Le Monde* en 1979 : « *Cela, Téléphone l'a bien compris, qui a su éviter le complexe de la chanson rive gauche, un héritage français qui a terni toute initiative nouvelle (voir Jacques Higelin ou Bernard Lavilliers et qui, là encore, a peu de chose en commun avec le rock […]*[183] » Il en est de même pour l'un des membres de Bijou qui, dans *Rock & Folk* en 1977, conçoit la musique d'Higelin comme exogène au rock : « *Lui, ça n'est pas du tout la même chose. Il adapte le rock, ça vient de l'extérieur. Pour nous tous, le rock vient de l'intérieur…*[184] » Plus largement, comme le souligne Catherine Rudent, les rockers français puisent dans le répertoire de la chanson française mais le clivage entre rock et chanson reste opérant[185].

D'autres éléments de francisation sont vécus comme un obstacle au rock. Si nous avons vu que l'humour pouvait constituer pour des musiciens et des commentateurs un moyen

[181] A ce sujet, voir le chapitre 5.
[182] Manœuvre (Philippe), « Jacques Higelin », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.113.
[183] Wais (Alain), « "Téléphone" crache son venin », *Le Monde*, art.cit.
[184] Ducray (François), « Bijou », *Rock & Folk*, n°130, novembre 1977, p.73.
[185] Rudent (Catherine), *L'album de chansons*, *op.cit*, p.198.

d'exprimer une « francité », il intéressant de remarquer que le groupe Bijou s'inscrit contre l'humour d'Au Bonheur Des Dames qu'ils envisagent comme une trahison vis-à-vis du rock : « *Notre projet au début était de devenir l'exact contraire de ces gens-là. La parodie, le second degré, non seulement ça ne fait pas une musique, mais en plus ça dévalue le rock aux yeux de ceux qui ne le connaissent pas. On se moque de nous-mêmes facilement, pas du rock. Le rock se venge toujours tôt ou tard*[186]. »

Nous avons vu que les musiciens qui chantent en anglais s'exposent au risque de ne pas être reconnus pour leur « francité ». Il faut maintenant ajouter que les musiciens qui chantent en français s'exposent au risque d'être exclus du « rock », notamment parce que les commentateurs ont une représentation essentialisante des styles musicaux[187]. C'est par exemple ce qu'indique mon entretien avec Luis Rego pour qui toute production chantée en français relève nécessairement de la « chanson française », et ce, quelle que soit l'esthétique musicale mise en œuvre :

> R : Pour moi, le rock en français, c'est de la chanson. C'est une chanson qui est à base de rock, d'accord, mais ça reste quand même de la chanson.
>
> Q : Même quand ça va être Téléphone qui va jouer ?
>
> R : Même quand c'est Téléphone qui va jouer. Pour moi, c'est la langue qui détermine le style.
>
> Q : Donc si c'est en français, ça sera forcément de la chanson, si je comprends bien.
>
> R : Ah oui, ça sera de la chanson française à base de rock, d'accord. Mais bon […] La chanson française, pour moi… en tout cas, si vous me posez la question, la chanson française est une chanson faite de patchwork de musiques, c'est-à-dire de ce qui influence. C'est sa qualité. Certains le considèrent comme un défaut et d'autres comme une qualité ; ça peut être considéré d'un point de vue comme de l'autre. Bon, les grands succès de la chanson française… des adaptations de musique d'Amérique latine ; d'autres se sont inspirés d'une musique tzigane de l'Est ; d'autres c'est des trucs un peu comme les espagnolades de Luis Mariano ; d'autres c'est la tarentelle de George Brassens. C'est quoi cette affaire, y a pas de musique propre ici ![188]

Pour Rego, la définition de la chanson française repose donc exclusivement sur la langue française puisque les esthétiques musicales pratiquées par des musiciens qui en relèvent sont, selon lui, toujours empruntées à des genres musicaux d'origine étrangère. Cette non-prise en compte de l'esthétique musicale dans une définition des genres musicaux est plutôt rare. En effet, nous avons vu au contraire que les instruments de musique peuvent par exemple, au même titre que la langue, servir d'éléments de définition – par exemple, la guitare électrique pour le rock ou l'accordéon pour la chanson française. Il reste que le point de vue de Rego se retrouve, d'une façon plus nuancée, dans l'association insécable que bon

[186] Ducray (François), « Bijou », *Rock & Folk*, art.cit, p.72.
[187] A ce sujet, voir le chapitre 7.
[188] Entretien avec Luis Rego, 17 mai 2016.

nombre de commentateurs posent entre le rock et la langue anglaise, ou encore, chez les rockers français qui choisissent de chanter en anglais[189].

Le « rock français » semble donc dans l'impasse puisque la langue française, élément de francisation par excellence, reste, aux yeux de certains commentateurs, antinomique au rock. Cela étant, l'obstacle n'est pas infranchissable. Bien qu'il ne soit pas nécessairement motivé pour cette raison (voir l'encadré 31), le bilinguisme de certains groupes[190] leur permet de gagner sur les deux tableaux : en chantant dans les deux langues, ils peuvent être reconnus pour leur « francité » sans être menacés d'une exclusion du rock.

Encadré 31 : Le choix de la langue

Le choix de la langue ne peut se réduire à une alternative entre la normalisation des styles – tel genre doit être chanté dans telle langue – et l'authenticité nationale (ou régionale) – un chanteur doit chanter dans sa langue. En effet, d'autres motivations peuvent intervenir. L'étude de Jeremy Wallach sur les groupes indonésiens *underground* montre par exemple que la langue anglaise leur permet effectivement de se démarquer de la variété indonésienne chantée en langues locales, mais leur sert également à contourner la censure[191]. De plus, en ne choisissant pas parmi les langues indonésiennes, les groupes évitent de s'inscrire dans telle communauté linguistique. Dans une étude de James Stanlaw, il apparait que l'anglais offre à des artistes japonais la possibilité d'exprimer des sentiments d'une façon inhabituelle[192]. D'ailleurs, une langue peut être choisie en fonction du sentiment que le chanteur cherche à exprimer. C'est par exemple ce que montre Boumedini au sujet des chanteurs de raï qui, pour exprimer le sentiment amoureux, passent de l'arabe au français[193]. Dans d'autres cas, c'est au contraire la langue locale qui est retenue, lorsque par exemple des musiciens veulent être compris de leur public national[194]. Enfin, il faut prendre en compte des stratégies commerciales qui peuvent intervenir dans le choix de la langue. Par exemple, soucieux de s'exporter, Zoo engage un chanteur britannique[195]. A l'inverse, si les Variations préfèrent l'esthétique de la langue anglaise, ils réfléchissent en 1970 à sortir quelques chansons en français, espérant ainsi être programmé à la radio[196]. Gérôme Guibert rappelle d'ailleurs que le choix de la langue n'est pas définitif et peut évoluer en fonction de la carrière, par exemple lorsque des groupes amateurs passent de l'anglais au français en se professionnalisant[197]. Jeremy Wallach partage cette idée d'un choix de la langue qui évoluerait en fonction de la carrière professionnelle. Certains des groupes indonésiens qui ont débuté leur carrière en chantant en anglais sont par la suite passés à l'une des langues vernaculaires du pays. Il peut alors s'agir d'un choix par défaut, c'est-à-dire que les musiciens s'inscrivent dans une

[189] A ce sujet, voir le chapitre précédent.
[190] C'est par exemple le cas des deux premiers albums de Dynastie Crisis, respectivement sorti en 1970 et 1972, et de l'unique album d'Ame Son, sorti en 1970.
[191] Wallach (Jeremy), « "Goodbye My Blind Majesty" : Music, Language, and Politics in the Indonesian Underground », in Berger (Harris M.) et Carroll (Michael Thomas), dir., *Global Pop, Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p.53-86.
[192] Stanlaw (James), « Open your File, Open your Mind : Women, English, and Changing Roles and Voices in Japanese Pop Music », in Craig (Timothy), dir., *Japan Pop ! : Inside the World of Japanese Popular Culture*, Armonk, M.E. Sharpe, 2000.
[193] Boumedini (Belkacem), « Le français dans le raï, une réalité linguistique par rapport à un phénomène social », *Synergies Algérie*, n° 4, p.127-129.
[194] A ce sujet, voir l'interview accordée par Martin Circus à *Rock & Folk* en 1969. Chabiron (Jacques), « Martin Circus : autre chose ? », *Rock & Folk*, art.cit.
[195] Chabiron (Jacques), « Un groupe français », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.49 et p.90.
[196] Paringaux (Philippe), « Variations mal jugés ? », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.19.
[197] Guibert (Gérôme), « "Chantez-vous en français ou en anglais ?". Le choix de la langue dans le rock en France », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n°2(2), 2003, p.85-88.

communauté de sens locale ou nationale lorsque leur tentative de faire carrière à l'international s'avère infructueuse[198].

Le « franglais » de Serge Gainsbourg offre une autre alternative. Les mots anglais lui apportent une sonorité recherchée en musique rock[199] – Gainsbourg parle de « *triche*[200] » – mais, encadrés par des textes en français, ils n'en constituent pas pour autant un obstacle à la « francité ». Au contraire, par un effet de contraste, les mots anglais permettent de souligner la langue française. Comme nous l'avons vu plus haut, en chantant dans une langue inventée, Magma réussit également à dépasser l'alternative entre « francité » et « rock ». La pratique du français d'Alain Bashung offre un dernier exemple. Son « semi-parlé rythmique » évoqué plus haut prend toute son importance si on le rattache à la critique de nombreux commentateurs pour qui la langue française n'est pas adaptée aux rythmes du rock[201].

S'il était important de relativiser la francisation du rock français en soulignant que la combinaison des termes « rock » et « français » reste toujours soumise à caution, il faut maintenant nuancer la nuance. Par exemple, l'inclusion de Téléphone à la « chanson française » qu'effectue Luis Rego au nom de leur pratique du français paraît singulière dans la mesure où le groupe est présenté dans les médias comme l'étendard du rock français. De même, si Philippe Manœuvre, Alain Wais et Bijou excluent Jacques Higelin du rock, au nom de sa filiation à la chanson « rive gauche », le chanteur reste pour l'essentiel identifié comme un rocker dans la presse rock ou généraliste[202]. Par exemple, pour Claude Fléouter qui écrit dans *Le Monde* en 1974, l'album BBH 75 d'Higelin « *apparaît d'ores et déjà comme le premier album de rock français authentique, populaire, qui colle à la réalité et à la façon de recevoir les émotions aujourd'hui*[203]. » Il faut alors rappeler que l'espace de la presse rock et l'espace de la production musicale sont structurés par des rapports de domination. La reconnaissance du « rock français » constitue donc, au même titre que sa légitimation, un enjeu de luttes entre des acteurs concurrents[204]. Pour en revenir à Jacques Higelin, il est d'ailleurs significatif que François Ducray écrive dans le même magazine que Manœuvre, en

[198] Wallach (Jeremy), « "Goodbye My Blind Majesty" », *op.cit*, p.81-82.
[199] Rappelons que pour bon nombre de commentateurs, l'esthétique de la langue anglaise est en adéquation avec l'esthétique du rock.
[200] Jouffa (François), « Pop potins », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.6.
[201] A ce sujet, voir le chapitre précédent.
[202] Outre les références qui vont être mentionnées, voir Muller (Hervé), « Frère Jacques et les loulous », *Rock & Folk*, février 1976, n°109, p.78-81 ; D.M., « Jacques Higelin », *Rock & Folk*, n°121, février 1977, p.40-41 ; Vassal (Jacques), « Printemps », *Rock & Folk*, n°125, juin 1977, p.54 ; Bailleux (Jean-Marc), Vassal (Jacques), « Spécial France », *Rock & Folk*, art.cit, p.41 ; Pietri (Stéphane), « Béret punk », *Rock & Folk*, n°132, janvier 1978, p.123.
[203] Fléouter (Claude), « Le rock de Jacques Higelin », *Le Monde*, 12 décembre 1974.
[204] Concernant les enjeux de pouvoir entre les magazines ou au sein d'une mêmes rédaction, voir le chapitre 6.

1977 : « *Et si la prétendue élite parisienne lui dénie son appartenance au rock […]*[205] » De même, dans un article publié dans *Best* en 1976, Alain Pons et Francis Dordor regrettent la contrainte qui pèse sur les artistes français, ces derniers devant « *systématiquement* » choisir entre « chanson » et « rock »[206]. Quant à l'exclusion d'Higelin par Bijou, elle permet au groupe de mieux souligner l'authenticité de sa pratique rock. De plus, si tel commentateur conçoit tel élément de francisation comme un obstacle au « rock », cela ne veut pas nécessairement dire qu'il rejette d'un bloc la possibilité d'un « rock français ». Par exemple, si Alain Wais exclut Higelin du rock, au nom de sa filiation à la chanson « rive-gauche », il écrit au sujet d'un autre groupe : « *Starshooter est un groupe à part dans le rock français, peut-être parce qu'il n'a pas peur des mots, des étiquettes, pas peur d'être français et, en somme, de tenter le mariage entre le rock et la variété*[207]. »

Certes, le « rock français » reste fragile, car débattu et remis en cause, discuté et disputé… mais une francisation des productions et des musiciens a bien été opérée. En cela, la tension qui se joue dans les années 70 avec le « rock français » n'est pas exactement équivalente à celle qui s'est jouée avec les yéyés dans les années 60. Dans le premier cas, l'existence d'un « rock français » est un enjeu de luttes, dans le second, elle est niée par divers acteurs, et ce, de façon quasi consensuelle.

*

En s'inscrivant dans une tradition plus ou moins ancienne – celle des folklores régionaux ou de la chanson française –, en jouant sur une imagerie de la ruralité, ou encore, en recourant à des éléments francisés divers (humour, accordéon, mixage « à la française », emblèmes nationaux, etc.), des musiciens ont cherché à signifier leur « francité », sans toutefois renoncer à leur identité de rockers, ce qui fut le cas pour les musiciens yéyés. Par ailleurs, des professionnels médiatiques se sont alors servis des éléments signifiés par les musiciens pour construire une « francité » du rock français. Cette « francité », qu'elle soit signifiée par ou attribuée à, ne témoigne pas d'une essentialisation de l'identité française puisque, à l'exception peut-être de la langue, aucun des éléments qui la composent ne sont posés comme une condition nécessaire. Le « rock français » dont il est question est ainsi polymorphe, le contenu mis dans la « francité » étant relatif aux groupes et aux professionnels médiatiques. Mais dans tous les cas, ce qui a été peut-être le plus déterminant dans la reconnaissance d'un « rock français » tient au fait que les éléments de francisation ont servi

[205] Ducray (François), « L'ombre du h », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.66.
[206] Pons (Alain), Dordor (Francis), « Deux des villes », *Best*, art.cit.
[207] Wais (Alain), « Starshooter chez les autres », *Le Monde*, 26 juin 1980.

aux producteurs et aux intermédiaires à concevoir une originalité des productions françaises vis-à-vis des productions « anglo-saxonnes », en même temps qu'ils s'opposaient à la domination économique et symbolique du rock « anglo-saxon ».

Bien qu'une francisation ait été opérée, la « francité » du rock français ne peut être mise sur le même plan que l'« américanité » du rock étatsunien. Alors que cette dernière semble consubstantielle au rock étatsunien, le « rock français » repose sur une identité métissée en ceci qu'il reste défini par la combinaison d'éléments pensés comme exogènes et endogènes à la « francité », et dont l'équilibre est plus ou moins heureux selon les commentateurs. De plus, alors que l' « américanité » du rock étatsunien est indépendante de la stratégie des acteurs, la « francité » du rock français doit, pour être reconnue, être recherchée, affichée, démontrée, etc. Elle ne constitue d'ailleurs pas un but à atteindre pour tous les musiciens, certains préférant par exemple chanter en anglais, quitte à en être exclu.

Conclusion

Durant une dizaine d'années (de l'importation du rock en France au milieu des années 50 à la fin des années 60), divers commentateurs (professionnels de la musique, professionnels médiatiques, intellectuels, publics, etc.) ont construit le rock comme un produit spécifiquement étatsunien, puis spécifiquement « anglo-saxon », de telle façon qu'il apparaissait impraticable en France. Des productions françaises de rock ont bien entendu été réalisées mais elles étaient mises à distance d'une identité et d'une culture française, tant dans leur conception que dans leur réception par des intermédiaires et des publics. Ce premier résultat, déjà obtenu par des travaux antérieurs, a pu être ici approfondi puisqu'il n'a pas été seulement question de relever des discours témoignant d'une telle représentation mais aussi d'en détailler les divers ressorts et de les inscrire dans différents contextes, sociaux et historiques. Par exemple, la construction d'un antagonisme entre rock et « francité » par des acteurs du jazz dans les années 50 – qu'il s'agisse de critiques de jazz ou de *jazzmen* produisant un rock parodique – diffère fortement de la négation dans les années 60 de l'existence d'un rock français par un public jeune au capital culturel et scolaire relativement élevé. En effet, alors que la construction d'un antagonisme entre rock et « francité » dans les années 50 s'inscrit dans l'histoire d'un antiaméricanisme intellectuel où la culture étatsunienne est conçue comme une culture rigoureusement antagoniste à une culture française, le même type d'antagonisme qu'on peut retrouver chez un certain public dans les années 60 tient essentiellement aux propriétés sociales des commentateurs en question dont l'anglo-saxonlogie – souvent acquise par des voyages à l'étranger et une maîtrise de l'anglais – qui constitue une sorte de capital culturel les amène à faire fructifier ce capital en dévalorisant les productions françaises de rock, voire même en soutenant l'idée que seul un rock « anglo-saxon » puisse être authentique.

Au-delà de la nécessité de contextualiser la construction d'un antagonisme entre rock et « francité », il a été également intéressant de s'intéresser à l'agencement de discours similaires mais produits pour des raisons, si ce n'est contraires, différentes. On ne peut par exemple comprendre le caractère consensuel du « grand partage » entre rock « anglo-saxon » et variétés françaises qui s'est imposé au cours des années 60 sans souligner que les stratégies différentes de producteurs et du « public cultivé » dont il vient d'être fait mention ont été néanmoins convergentes. D'un côté, ce public s'est tourné vers les productions britanniques et/ou étatsuniennes pour les raisons qui viennent d'être évoquées mais également parce que les producteurs britanniques et/ou étatsuniens opéraient une légitimation du rock inspirée d'une culture légitime dont les principes correspondaient à l'habitus de ce public français. De

l'autre, les producteurs des yéyés ont opéré une variétisation des productions destinées à la jeunesse. Situés au pôle commercial de l'espace musical, ces producteurs engageaient dans leur pratique des principes aux antipodes d'une culture légitime. Pour des raisons opposées, les producteurs des yéyés et un public rock ont contribué à la dévalorisation du rock français, voire même à sa négation.

A la fois constant et variant, l'antagonisme entre rock et « francité » est donc loin d'aller de soi et méritait d'être soumis à l'analyse. D'ailleurs, bien que l'opposition posée par divers acteurs entre rock et « francité » ait constitué un *continuum* de la période allant des années 50 à la fin des années 60 – et de façon moins significative, du reste de la période d'étude –, ce qui lui donne caractère inévitable, la reconnaissance internationale d'un rock spécifiquement britannique, suscitée par la stratégie d'acteurs qui ont fait le choix de mettre en jeu dans leurs productions une « anglicité » sans renoncer pour autant au rock permet de faire réapparaitre le champ des possibles effacé par l'histoire. Rien n'indiquait en effet qu'un « rock anglais » puisse émerger puisqu'à l'instar d'une représentation française dans les années 50, le rock avait d'abord été conçu par divers acteurs britanniques comme un produit spécifiquement étatsunien. Cela étant, bien qu'il ait été montré que l'importation du rock au Royaume-Uni et les premières réappropriations britanniques du rock étatsunien comportent de nombreuses similitudes avec l'importation du rock en France et ses premières réappropriations, les sources consultées ne permettent pas de savoir jusqu'où le parallèle entre le cas britannique et le cas français reste pertinent. Par exemple, le rock était-il également conçu au Royaume-Uni dans les années 50 comme un produit résolument antagoniste à une « anglicité » ou était-il simplement construit comme une spécificité étatsunienne ?

Le travail a également permis d'interroger l'idée d'un rock « anglo-saxon » alors que de nombreux travaux tendent à concevoir cette entité comme allant de soi. La construction française d'une entité « anglo-saxonne » peut d'abord se lire comme le résultat de la perception que des commentateurs français ont eu des intenses échanges et emprunts entre musiciens britanniques et étatsuniens, à partir de l'arrivée des Beatles sur le marché du disque. Les rocks britannique et étatsunien ont pu en effet apparaître en France comme deux pièces maîtresses d'un même moteur. Mais la construction française d'un rock « anglo-saxon » tient également à la mise en jeu, plus implicite, plus inconsciente, d'une culture qui serait commune aux Etats-Unis et au Royaume-Uni, au nom d'une histoire et d'une langue commune, de la même façon que les discours sur la francophonie témoignent de la mise en jeu d'une culture qui serait commune à la France et à ses anciennes colonies, pour les mêmes raisons.

Si divers facteurs contextuels ont été proposés pour rendre compte de la construction variante mais continue d'un antagonisme entre rock et « francité » des années 50 à la fin des années 60, la thèse a néanmoins mis l'accent sur la récurrence de représentations nationalisantes que des acteurs culturels ont des produits culturels, c'est-à-dire l'idée que les produits culturels exprimeraient la nation, que cette dernière renvoie à un « esprit » ou à une culture. Ces représentations nationalisantes sont telles que les acteurs envisagent difficilement la réappropriation de styles musicaux nationalisés sans une perte de l'authenticité nationale qu'ils expriment dans leur pays d'origine.

La conception d'une herméticité des cultures nationales n'est en revanche pas inévitable puisque l'hypothèse à l'origine de la problématique de thèse, à savoir l'idée d'une francisation du rock français, a été vérifiée. Repérable dès la fin des années 60, une francisation du rock français a été opérée à partir des mêmes principes qui structurent les représentations nationales du culturel, à la différence qu'une authenticité nationale a pu être attribuée à des producteurs pratiquant un style d'origine étrangère, précédemment étrangéisé. Pour qu'un « rock français » soit reconnu comme tel, il a donc fallu que des acteurs et des commentateurs expriment et construisent la « francité » des productions et des producteurs de rock. Divers éléments ont pu alors être mobilisés : accent sur l'emploi de la langue française dans le rock français, recours à des emblèmes nationaux et à des instruments francisés comme l'accordéon, inscription dans une histoire musicale et artistique française, etc. La reconnaissance d'une « francité » du rock français a également été favorisée par les luttes de divers acteurs contre l'hégémonie internationale des rocks britanniques et étatsuniens. En effet, si leur lutte a trahi des intérêts nationaux, elle a également témoigné de la mise en jeu d'intérêts nationaux, qui concernent la communauté nationale au sein de laquelle les commentateurs s'inscrivaient.

Si une « francité » du rock français a été reconnue à partir de la fin des années 60, elle reste fragile et partielle. De fait, en raison d'une représentation nationalisante des styles musicaux, la francisation du rock français n'a pu être opérée qu'avec la mise en jeu d'une forme d'hybridité. Les éléments qui ont servi aux acteurs à construire une « francité » du rock français sont alors conçus comme distincts et antérieurs à une culture rock, précisément car ils sont inscrits au sein d'une culture et d'une tradition françaises. Il est d'ailleurs significatif que lorsque trop d'éléments francisés sont reconnus dans des productions, ces dernières peuvent être renvoyées à la variété ou à la chanson française. Le « rock français » est donc toujours soumis à caution. En 2009, soit 40 ans après les premiers discours reconnaissant une « francité » du rock français, Philippe Manœuvre est invité à une conférence organisée par les

étudiants de l'Ecole Supérieure de Commerce de Nantes[1]. S'il répond par l'affirmative, la question qui lui est posée, « Existe-t-il un rock français ? » montre que la question se pose toujours.

[1] Manœuvre (Philippe), « Existe-t-il un rock français ? », Conférence Iségoria, Nantes, 23 septembre 2009, disponible sur *You Tube* à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=pG6gTGv3yEg

Bibliographie scientifique

Aberbach (David), *Jewish cultural nationalism: origins and influences*, London, Routledge, 2008

Achterberg (Peter), Heilbron (Johan), Houtman (Dick) et Aupers (Stef), « A Cultural Globalization of Popular Music ? American, Dutch, French, and German Popular Music Charts (1965 to 2006) », *American Behavioral Scientist*, n°55, 2011, p.589-608

Adorno (Theodor W.) et Horkheimer (Max), *Kulturindustrie : raison et mystification des masses*, Paris, Editions Allia, 2012, [1947]

Adorno (Theodor W.), « Sur la musique populaire », in Adorno (Theodor W.), *Current of music : éléments pour une théorie de la radio*, Paris, Québec, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Presses de l'Université Laval, 2010, [1941]

Adorno (Theodor W.), *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, Mésigny, Editions Contrechamps, 1994, [1962]

Adorno (Theodor W.), « L'industrie culturelle », *Communications*, n°3, 1964, p.12-18

Adorno (Theodor W.), *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Editions Allia, 2001, [1938]

Alim (Samy H.) et Pennycook (Alastair), « Glocal Linguistic Flows : Hi-Hop Culture(s), Identities, and the Politics of Language Education », *Journal of langaguage, Identity & Education*, n°2, vol.6, 2007, p.89-100

Ambroise (Jean-Charles) et Le Bart (Christian), « Le fan-club des Beatles : une communauté imaginaire ? », in Le Guern (Philippe), dir., *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p.163-175

Amselle (Jean-Loup), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001

Amselle (Jean-Loup), « La globalisation, "Grand partage" ou mauvais cadrage ? », *L'Homme*, n°156, 2000, p.207-226

Amstrong (John), *Nations Before Nationalism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982

Anderson (Benedict), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, 1996, [London, 1983]

Anderson (Kirk), « Song "adaptations" and the globalisation of French pop, 1960-1970 », *French Cultural Studies*, vol.36 (3), 2015, p.330-342

Andrieu Claire) « Les nationalisations », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome2*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.493-501

Androutsopoulos (Jannis) et Scholz (Arno), « Spaghetti Funk : Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe », *Popular Music and Society*, n°4, vol.26, 2003, p.463-479

Antichan (Sylvain), « Penser le nationalisme ordinaire avec Maurice Halbwachs », *Raisons politiques*, n°37, 2010/1, p.17-26

Appadurai (Arjun), « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Theory, Culture & Society*, n°2-3, vol.7, 1990, p.295-310

Argyriadis (Kali), « Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire "afro-cubain" dans le Veracruz », *Revue européenne des migrations internationales*, n°2, vol. 25, 2009, p.119-140

Avanza (Martina) et Laferté (Gilles), « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, n°61, 2005/4, p.134-152

Bacher (Claire), *Le phénomène "blousons noirs" vu par la presse (fin des années 50-début des années 60)*, mémoire de maîtrise sous la direction de M. Lefèbvre, Université de Clermont-Ferrand 2, 2000

Bailey (Peter), *Music Hall : The Business of Pleasure*, Milton Keynes, Open University Press, 1986

Balandier (Georges), « Dynamique des relations extérieures des sociétés archaïques », in Gurvitch (Georges), Traité de sociologie, Paris, 1963

Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007

Bantigny (Ludivine), *Le plus bel âge ? : Jeunes, institutions et pouvoirs en France des années 1950 au début des années 1960*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-François Sirinelli, Paris, IEP de Paris, 2003

Barber (Benjamin), *Djihad versus McWorld. Mondialisation et intégrisme contre la démocratie,* Paris, Desclée de Brouwer, 1996

Barret (Julien), *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008

Barthes (Roland), *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957

Bastide (Roger), « Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », in Gurvitch (Georges), *Traité de sociologie*, Paris, 1963

Bayly (C.A), Beckert (Sven), Connelly (Matthew), Hofmeyr (Isabel), Kozol (Wendy) et Seed (Patricia), "AHR Conversation : On Transnational History", *American Historical Review*, n°111.5, 2009, p.1441-1464

Bazin (Hugues), *La culture hi-hop*, Paris, Editions Desclée de Brouwer, 1995

Beaud (Olivier), « Nationalisations et souveraineté de l'Etat », *Histoire@Politique*, n°24, 2014/3, [en ligne]

Béaud (Paul) et Willener (Alfred), dir., *Musique et vie quotidienne: essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Tours, Mame, 1973

Beaud (Stéphane), « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'"entretien ethnographique" », *Politix*, vol.9, n°35, 1996, p.226-257

Beck (Ulrich), *What is Globalization ?*, Cambridge, Polity Press, 2000

Becker (Howard), *Les ficelles du métier*, Paris, Editions La Découverte, Syros, 2002

Becker (Howard), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, [1982]

Becker (Howard), *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Editions A.-M. Métailié, 1985, [1963]

Beckert (Jens) et Aspers (Patrick), dir., *The Worth of Goods : Valuation and Pricing in the Economy*, Princeton, Princeton University, 2011

Befu (Harumi), dir., *Cultural nationalism in East Asia : representation and identity*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 1993

Belis (Annie), *Les musiciens de l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999

Bénard (Nicolas), *Le Hard Rock en France, des années 1970 à nos jours. Conditions d'émergence, développement et radicalisation*, thèse de doctorat, en histoire moderne sous la direction de Christian Delporte, Versailles-St-Quentin en Yvelines, 2007

Bender (Thomas), *Rethinking American History in a Global Age*, Oakland, University of California Press, 2002

Bender (Thomas), *The La Pietra Report : A Report to the Profession*, Organization of American Historians, 2000

Benetollo (Anne) et Le Goff (Yann), « Historique (Aspects politique, économique et social) », in Gourdon (Marie), dir., *Le rock, aspects esthétiques, culturels et sociaux*, CNRS Editions, Paris, 1994

Bennett (Andy), « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume !*, 9 :1, 2012, p.19-31

Bennett (Andy), « Music, Media and Urban Mythscapes : a Study of the "Canterbury Sound" », *Media, Culture and Society*, vol.24, 2002, p.87-100

Bennett (H. Stith), *On becoming a rock musician*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980

Benson (Phil), « English and Identity in East Asian Popular Music », *Popular Music*, n°1, vol.32, 2013, p.23-33

Berger (Harris M.) et Carroll (Michael Thomas), dir., *Global Pop, Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003

Berger (Peter) et Luckmann (Thomas), *La construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, [1966]

Béthune (Christian), *L'apothéose des vaincus : philosophie et champ jazzistique*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2019

Billig (Michael), *Banal Nationalism*, Londres, Sage, 1995

Birgy (Philippe), « "Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer". Le yéyé et l'importation de la contre-culture américaine », *Volume !*, n°9-1, 2012, p.151-167

Birnbaum (Pierre), « Dimensions du nationalisme », in Birnbaum (Pierre), dir., *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.1-33

Birnbaum (Pierre), dir., *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses universitaires de France, 1997

Boltanski (Luc) et Thévenot (Laurent), *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Editions Gallimard, 1991

Boltanski (Luc), *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métaillié, 1990

Boltanski (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.1, janvier 1975, p.37-59

Bonzom (Marie-Christine), « Le Noir, la Femme et le Sudiste. Une mythologie du rock sous presse », in Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., Rock : de l'histoire au mythe, Paris, Anthropos, 1991, p,65-74

Bonzom (Marie-Christine), *Rock & Folk : l'idéologie rock sous presse*, mémoire de D.E.A. en science politique sous la direction d'Erik Neveu, Université de Rennes, 1987

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

Boschetti (Anna), « Le moment des avant-gardes », in Charle (Christophe) et Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France. Tome 2, De 1914 à nos jours*, Éditions du Seuil, 2016, p.58-63

Boucher (Manuel), *Rap, expressions des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998

Boudon (Raymond), *Effets pervers et ordre social*, Paris, PUF, 1977

Boulat (Régis), « Regards et expériences croisés : les milieux économiques français et américains au tournant des années cinquante : l'heure de la productivité », in Dard (Olivier) et Lüsebrink (Hans-Jürgen), dir., *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.35-75

Boumedini (Belkacem), « Le français dans le raï, une réalité linguistique par rapport à un phénomène social », *Synergies Algérie*, n°4, 2009, p.123-131

Bourdieu (Pierre), *Sur l'Etat. Cours au Collège de France 1989-1992*, Paris, Editions du Seuil, 2012

Bourdieu (Pierre), « L'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°150, 2003/5, p.43-58

Bourdieu (Pierre), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, 2002, p.3-8

Bourdieu (Pierre), « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards Sociologiques*, n°17/18, 1999, p.5-27

Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, [1992]

Bourdieu (Pierre), *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997

Bourdieu (Pierre), « Esprits d'Etat. Genèse et structure du champ bureaucratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.96-97, mars 1993, p.49-62

Bourdieu (Pierre), *Réponses*, Paris, Editions du Seuil, 1992

Bourdieu (Pierre), « The Scholastic Point of View », *Cultural Anthropology*, n°5, 1990, p.380-391

Bourdieu (Pierre), « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques, Limites d'un champ et frontières politiques », *Etudes de lettres*, vol.3, 1985

Bourdieu (Pierre), « L'identité et la représentation, éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.35, novembre 1980, p.63-72

Bourdieu (Pierre), « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.31, 1980, p.2-3

Bourdieu (Pierre), *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980

Bourdieu (Pierre), « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.30, 1979, p.3-6

Bourdieu (Pierre), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979

Bourdieu (Pierre), « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, janvier 1975, p.7-36

Bourdieu (Pierre), « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol.20, n°4, 1968, p.639-664

Bourdieu (Pierre) et Passeron (Jean-Claude), *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, Editions de Minuit, 1966

Bourdieu (Pierre), Boltanski (Luc), Castel (Robert) et Chamboredon (Jean-Claude), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965

Bourdieu (Pierre), « Célibat et condition paysanne », *Etudes rurales*, n°5-6, 1962, p.32-135

Bozon (Michel), « Pratiques musicales et classes sociales : structure d'un champ local », *Ethnologie française*, n°3, 1984, p.251-264

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

Brandl (Emmanuel), *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, 2009

Brandl (Emmanuel), *Contribution à une sociologie du champ des musiques amplifiées. L'exemple du rock en région Franche-Compté*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction d'Anne-Marie Green, Besançon, Université de Franche-Comté, 2004

Bratton (J.S), dir., *Music Hall : Performance & Style*, Milton Keynes, Open University Press, 1986

Briggs (Charles L.), « The Politics of Discursive Authority in Research on the "Invention of tradition" », *Cultural Anthropology*, n°4, vol.11, 1996, p.435-469

Briggs (Jonathyne), *Sounds French : Globalization, Cultural Communities and Pop Music, 1958-1980*, New York, Oxford University Press, 2015

Brochand (Christian), *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Tome 2, 1944-1974*, Paris, La Documentation française, 1994

Brubaker (Rogers), Feischmidt (Margit), Fox (Jon E.) et Grancea (Liana), *Nationalist politics and everyday ethnicity in a Transylvanian town*, Princeton, Oxford, University Press, 2006

Brubaker (Rogers), « Au-delà de l' "identité" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°139, 2001/4, p.66-85

Brubaker (Rogers), « The Manichean myth : Rethinking the distinction between "civic" and "ethnic" nationalism », in Kriesi (Hans Peter), Armingeon (Klaus), Slegrist (Hannes) et Wimmer (Andreas), dir., *Nation and national identity. The European experience in perspective*, Zurich, Rüegger, 1999, p.55-72

Brun (Eric), *Les Situationnistes, une avant-garde totale (1950-1972)*, Paris, CNRS Editions, 2014

Brunstein (Laurent), « S'approprier le rock », in Green (Anne-Marie), dir., *Des Jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.113-167

Bullich (Vincent), « Des reprises aux compositions originales. L'évolution des normes d'actions communicationnelles dans la musique populaire américaine », *Volume !*, n°7-2, 2010, p.15-29

Buscatto (Marie), *Les femmes de jazz : séduction, féminité, musique*, CNRS éditions, 2007

Buscatto (Marie), « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, n°44, 2003, p.35-62

Buton (Philippe), « Nous les Garçons et les Filles ou le cheval de Troie communiste », in Taveaux-Grandpierre (Karine) et Beurrier (Joëlle), dir., *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.109-120

Buxton (David), « Le rock, le “star-system” et la montée de la société de consommation », *L'Homme et la société*, n°65-66, 1982, p.151-178

Calhoun (Craig), « For the Social History of the Present. Bourdieu as Historical Sociologist », in Gorski (Philip S.), dir., *Bourdieu and Historical Analysis*, Durham, Londres, Duke University Press, 2013, p.36-66

Calvet (Louis-Jean), « La chanson comme métissage », *Vibrations*, vol.1, n°1, 1985, p.71-80

Camblain (Bernard), « La consommation », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.335-413

Caron (Jean-Claude), « Contestation, rébellion », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves) et Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p.187-189

Carosso (Andrea), « The Paradox of Re-Colonization : The British Invasion of American Music and the Birth of Modern Rock », in Kosc (Grzegorz), Juncker (Clara), Monteith (Sharon) et Waldschmidt-Nelson (Britta), dir., *The Transatlantic Sixties. Europe and the United States in the Counterculture Decade,* New York, Transcript-Verlag, 2014, p.122-143

Casanova (Pascale), dir., *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011

Casanova (Pascale), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999

Cassen (Bernard), « Sarcasmes médiatiques contre la loi Toubon », *Manière de voir*, n°97, 2008, p.69-70

Cavazza (Stefano), « Territoire et identité. Une perspective italienne », *Etudes rurales*, n°163-164, 2003, p.109-131

Cestor (Elisabeth), « Les nouvelles dynamiques de la création musicale contemporaine en occitan », *Lengas*, n°67, 2010, p.83-98

Cestor (Elisabeth), *Les musiques particularistes : chanter la langue d'oc en Provence à la fin du XX^{e} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005

Chabaud (Sylvan), « Le chant en occitan, une expérience récente et originale de prise en main d'une culture et d'une langue », *Lengas*, n°74, 2013, [en ligne]

Chambers (Iain), « A strategy for living : Black music and white subcultures », in Hall (Stuart) et Jefferson (Tony), dir., *Resistance through rituals : youth subcultures in post-war Britain*, London, Hutchinson, 1976, p.157-173

Chan (Brian Hok-Shing), « English in Hong Kong Cantopop : Language Choice, Code-Switching and Genre », *World Englishes*, n°1, vol.38, 2009, p.107-129

Chanet (Jean-François), « La petite patrie », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome 1*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.285-293

Chanet (Jean-François), *L'école républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, 1996

Chansou (Michel), « Les politiques de la langue et la législation linguistique en France (1966-1994) », *Mots*, vol.52, n°1, 1997, p.23-35

Chansou (Michel), « Politique de la langue et idéologie en français contemporain », *Mots*, vol.6, n°1, 1983, p.59-77

Charles-Dominique (Luc) et Defrance (Yves), « Réhabiliter, repenser, développer l'ethnomusicologie de la France », in Charles-Dominique (Luc) et Charles-Dominique (Yves), dir., *L'ethnomusicologie de la France : de l'ancienne civilisation paysanne à la*

globalisation. Actes du Colloque "L'ethnomusicologie de la France", 15-18 novembre 2006, Paris, Harmattan, 2008

Charles-Dominique (Luc), « Les emblèmes instrumentaux régionaux du revival français », in Price (Jeremy), Bagini (Licia) et Belly (Marlène), dir., *Langue, musique, identité : actes du colloque tenu à Poitiers, du 21 au 23 novembre 2007*, Paris, Publibook, 2001, p.135-151

Charpentier (Isabelle), dir., *Comment sont reçues les œuvres ?*, Paris, Creaphis, 2006

Charpentreau (Jacques), « Par ailleurs la chanson est un art », *Communications*, n°6, 1965, p.34-42

Chartier (Roger), dir., *Pratiques de la lecture*, Paris, Marseille, Rivages, 1985

Chastagner (Claude), « Atlantic Crossings : les circulations contre-culturelles au sein de l'aire anglophone, 1960-1970 », *Cahier d'Histoire Immédiate*, n°52, automne 2019, p.35-50

Clarke (Gary), « Defending Sky Jumpers : a critique of theories of youth subcultures », in Frith (Simon) et Goodwin (Andrew), dir., *On Record. Rock, Pop and the Written World*, Londres, Routledge, 1990, p.81-96

Clément (Pierre-Alain), « La signification du politique dans le rap. L'exemple du "rap de fils d'immigrés" (1997-2012) », *Culture & Conflits*, n°97, vol.1, 2015, p.123-141

Clerc (Paul), « Etude démographique », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.480-501

Clifford (James), « Taking Identity Politics Seriously : "The Contradictory, Stony Ground…" », in Gilroy (Paul), Grossberg (Lawrence) et McRobbie (Angela), dir., *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, Londres, Verso, 2000, p.94-112

Clifford (James), *Routes, Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997

Cloître (Yves-Marie), « Salut les Copains », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p,119-149

Cohen (Phil), *Sub-cultural Conflict and Working Class Community*, Birmingham, University of Birmingham, 1972

Cohen (Sarah), « Scene », in Horner (Bruce) et Swiss (Thomas), dir., *Key Terms In Popular Music and Culture*, Malden, Mass, Blackwell, 1999, p.239-250

Cohen (Stanley), *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of The Mods and Rockers*, Londres, MacGibbon and Kee, 1972

Coleman (Mark), *Playback : From the Victrola to MP3, 100 Years of Music, Machines, and Money*, Cambridge, Da Capo Press, 2003

Collectif, *Les musiques des jeunes : actes de l'université d'été, Rennes, 7-11juillet 1986*, Paris, Centre national d'action musical, 1987

Conrad (Sebastian), « Circulation, "National Work" and Identity. Debates About the Mobility of Work in Germany and Japan, 1890-1914 », in Lepenies (Wolf), dir., *Entangled Histories and Negotiated Universals. Centers and Peripheries in a Changing World*, Francfort-sur-le Main, New York, Campus, 2003, p.260-280

Corcuff (Philippe), « Usage sociologique de ressources phénoménologiques : un programme de recherche au carrefour de la sociologie et de la philosophie », in Benoist (Jocelyn) et Karsenti (Bruno), dir., *Phénoménologie et sociologie*, Paris, PUF, 2001, p,105-126

Cordier (Adeline), *Post-War French Popular Music : Cultural Identity and the Brel-Brasses-Ferré Myth*, Farnham, Burlington, Ashgate Publishing Limited, 2014

Coulangeon (Philippe), *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation Française, 2004

Coulangeon (Philippe), *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999

Coulon (Christian), « Conclusion : Etat et identité », in Martin (Denis-Constant), dir., *Cartes d'identité : comment dit-on "nous" en politique ?* Paris, Presses de Sciences Po, 1994,

Courtier (Paul), *La Quatrième République*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975

Cuin (Charles-Henry), « Esquisse d'une théorie sociologique de l'adolescence », *Revue européenne des sciences sociales*, n°49-2, 2011, p.71-92

Cutler (Cece), « "Chanter en yaourt" : Pop Music and Language Choice in France », *Popular Music and Society*, n°3, vol.24, 2000, p.117-133

Danic (Isabelle), « La culture des 12-15 ans : "Les lascars" comme modèle », in Sirota (Régine), dir., *Éléments pour une sociologie de l'enfance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006

Daniels (Timothy P.), *Building Cultural nationalism in Malaysia : identity, representation, citizenship*, London, Routledge, 2005

Daucé (Françoise), Le Huérou (Anne) et Rousselet (Kathy), « Les diversités du patriotisme contemporain », *Critique Internationale*, n°58, 2013/1, p.9-17

Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), « Top of the Pops VS Maritie et Gilbert Carpentier ? France-Angleterre, regards croisés sur les musiques populaires », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.9-24

Dauncey (Hugh) et Cannon (Steve), *Popular Music in France From Chanson to Techno : Culture, Identity, and Society*, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2003

De Certeau (Michel), *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980

De Singly (François), *Les Adonaissants*, Paris, Armand Colin, 2006

Delannoi (Gil) et Taguieff (Pierre-André), *Théories du nationalisme*, Paris, Kimé, 1991

Della Faille (Dimitri), « Espaces de solidarités, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente », *Volume !*, n°2, vol.4, 2005, p.61-74

Déloye (Yves), « National identity and everyday life », in Breuilly (John), dir., *The Oxford handbook of the history of nationalism*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p.615-631

Déloye (Yves), *Sociologie historique du politique*, Paris, La Découverte, 1997

Delporte (Christian), « Au miroir des médias », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.305-351

Demers (Joanna), *Steal This Music*, Athens, University of Georgia Press, 2006

Demeuldre (Michel), « Approche génétique des processus musico-sociaux : L'étude de la création d'un style collectif », in Green (Anne-Marie), dir., *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.123-170

Demeuldre (Michel), *Le changement musical : étude transculturelle de trois siècles de changements dans la musique et la danse en milieu urbain*, Thèse de doctorat en sciences sociales, Université libre de Bruxelles, 1991

Dépétris (Frédéric), *L'Etat et le cinéma en France : le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2008

Des Robert (Marie-Laëlitia), *Se sentir Français: sociologie d'un sentiment d'appartenance*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction d'Anne Muxel, Paris, Institut d'études politiques de Paris, 2005

Dettmar (Kevin), « The Beatles », in Kastan (David Scott), dir., *The Oxford Encyclopedia Of British Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p.138

Dieckhoff (Alain), *La nation dans tous ses Etats*, Paris, Champs, Flammarion, 2000

Donnat (Olivier), « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique », *Culture études*, n°5, 2009/5, p.1-12

Donnat (Olivier), « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », in Bellavance (Guy), dir., *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? : deux logiques d'action publique*, Sainte-Foy, Editions de l'IQRC, 2000, p.31

Dorin (Stéphane), « La globalisation du rock vue de Calcutta », *Volume !*, n°1, vol.4, 2005, p.139-150

Dornel (Laurent), « Un âge d'or contre-culturel ? », *Cahier d'Histoire Immédiate*, n°52, automne 2019, p.7-9

Dubet (François) et Martuccelli (Danilo), *A l'école. Sociologie de l'expérience scolaire*, Paris, Editions du Seuil, 1996

Dufoix (Stéphane), « Le motif dans le tapis. L'histoire dans le travail de Pierre Bourdieu », in Dufoix (Stéphane) et Laval (Christian), *Bourdieu et les disciplines*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2018, p.63-87

Dufoix (Stéphane), « Norbert Elias est-il un *historical sociologist* ? », in Pagès (Claire), *Nobert Elias et les disciplines*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2018, p.43-58

Dufoix (Stéphane), *Par-delà les frontières : migrations physiques, sémantiques et disciplinaire*, Mémoire d'Habilitation à diriger des recherches en sociologie, Nanterre, Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010

Dufoix (Stéphane), « Nations extra-territoriales et nations ultra-étatiques : de nouvelles formes historiques de la nation », *Controverses*, n°3, octobre 2006, p.115-134

Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967

Dumazedier (Joffre) et Ripert (Aline), *Le Loisir et la Ville. Loisir et culture*, Paris, Editions du Seuil, 1966

Dumitru (Speranta), « Qu'est-ce que le nationalisme méthodologique ? Essai de typologie », *Presses de Sciences Po*, n°54, 2014/2, p.9-22

Dunbar-Hall (Peter) et Gibson (Chris), « Singing About Nations Within Nations : Geopolitics and Identity in Australian Indigenous Rock Music », *Popular Music and Society*, n°2, vol.24, 2000, p.45-73

Dupront (Alphonse), *De l'Acculturation*, Vienne, Berger-Levrault, B. Schott's Söhne, 1966

Durkheim (Emile), *Sociologie et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, [1898]

Durkheim (Emile), « Préface », *L'Année sociologique*, vol.1, 1898, p.1-6

Duroselle (Jean-Baptiste), *La France et les Etats-Unis. Des origines à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 1976

Dutertre (Jean-François), « Musiques traditionnelles et Modernité », in Darré (Alain), dir., *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p.61-71

Eco (Umberto), « La musique et la machine », *Communications*, n°6, 1965, p.10-19

Eco (Umberto), « La chanson de consommation », *Communications*, n°6, 1965, p.20-33

Edelman (Bernard), *Le sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004

Eliade (Mircea), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963

Elias (Norbert), *Les Allemands. Luttes de pouvoir et développement de l'habitus aux 19e et 20e siècles*, Editions du Seuil, Paris, 2017

Elias (Norbert), *Norbert Elias par lui-même*, Paris, Presses-Pocket, 1995, [1990]

Elias (Norbert), *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991

Elias (Norbert), *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973

Escal (Françoise) et Rousseau-Dujardin (Jacqueline), *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1999

Esteve (Joan-Danièl), « Les chanteurs de la revendication occitane », *Lengas*, n°67, 2010, p.11-54

Fabre (Daniel), « Rock des villes et rock des champs », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.233-250

Faure (Christian), « Le renouveau du folklore et de l'ethnologie pendant le régime de Vichy », *Bulletin du Centre d'Histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, n°1, 1983, p.7

Fauré (Christine) et Bishop (Tom), dir., *L'Amérique des Français*, Paris, François Bourin, 1992

Fenn (John), et Perullo (Alex), « Language Choice and Hip Hop in Tanzania and Malawi », *Popular Music and Society*, n°3, vol.24, 2000, p.73-93

Ferrand (Laure), « Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien », *Sociétés*, n°117, 2012/3, p.35-45

Fesneau (Elvina), « Éléments pour une histoire du public des postes à transistors en France », *Le Temps des médias*, n°3, 2004, p.118-125

Feuerhahn (Wolf), « Une sociologie des habitus nationaux. Norbert Elias et l'héritage de Heidelberg », *Individu & nation*, [en ligne], vol.3, 2009

Fiske (John), *Television Culture*, Londres, Routledge, 1987

Fouché (Nicole), « Américains », in Ory (Pascal), dir., *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, Editions Robert Laffont, 2013, p.45-51

Fox (Jon E.) et Miller-Idriss (Cinthia), « Everyday nationhood », *Ethnicities*, vol.8, n°4, 2008, p.537-563

Francfort (Didier), *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1970-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004

Frank (André Gunder), *Re-Orient : Global Economy in the Asian Age*, Berkeley, University of California Press, 1998

Frith (Simon), « Popular Culture », in Payne (Michael) et Rae Barbera (Jessica), dir., *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p.553-555

Frith (Simon), « Pop music », *in* Frith (Simon), Straw (Will) et Street (John), dir., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p.91-108

Frith (Simon), « Introduction », in Frith (Simon), *Facing the Music*, New York, Pantheon, 1988

Frith (Simon), *Sound Effects : Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, Londres, Pantheon, 1978

Frith (Simon), *The Sociology of Rock*, Londres, Constable, 1978

Fugier (Pascal), « Sociologies et déterminismes », *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, n°7, 2008, [en ligne]

Fulcher (Jane F.), *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France (1914-1940)*, New York, Oxford University Press, 2005

Galland (Olivier), *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007

Galland (Olivier), « Adolescence, post-adolescence, jeunesse : retour sur quelques interprétations », *Revue française de sociologie*, 42/4, 2001, p.611-640

Galland (Olivier), *Les jeunes*, Paris, La découverte, 1985

Gardin (Bernard), « Loi Deixonne et langues régionales : représentation de la nature et de la fonction de leur enseignement », *Langue française*, n°25, 1975, p.29-36

Garrigues (Colette), « La jeunesse et l'amour », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.153-202

Gasnault (François), « Hootenanny au centre américain. L'invention de la scène ouverte à la française (1963-1975) », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.149-169

Gaxie (Daniel), *Le cens caché : inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris, Editions du Seuil, 1978

Geertz (Clifford), *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books, 1973

George (Brian), « Rapping at the Margins : Musical Constructions of Identities in Contemporary France », in Knights (Vanessa) et Biddle (Ian), dir., *Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local*, Londres, Routledge, 2016

Georgi (Frank), « La France et la circulation internationale de l'utopie auto-gestionnaire », in Dreyfus-Armand (Geneviève), dir., *Les Années 68. Un monde en mouvement*, Paris, Syllepse, 2008, p.82-102

Giddens (Anthony), *The Class Structure of the Advanced Societies*, Londres, Hutchinson, 1973

Gilroy (Paul), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Editions Kargo, 2003, [London, 1993]

Girard (Alain), *Le Choix du conjoint. Une enquête psychosociologique en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1964

Girardet (Raoul), *Le nationalisme français : anthologie 1871-1914*, Paris, Seuil, 1983, [1966]

Glenn (Matthias), « Des frontières dans la presse rock française », in Picard (Timothée), dir., La critique musicale au XXe, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2020, p.1401-1408

Glenn (Matthias), « Coco & rock à la Fête de l'Humanité. Usage politique de la musique rock et pop », *Territoires contemporains*, n°6, février 2016, [en ligne]

Glenn (Matthias), *La construction d'un classique en musique rock. Les Rolling Stones dans Rock & Folk (1966-1990)*, mémoire de Master 2 en sociologie sous la direction de Stéphane Dufoix et Gabriel Segré, Université Paris-Nanterre, 2013

Glick-Schiller (Nina), Basch (Linda) et Szanton-Blanc (Christina), dir., *Towards a Transnational Perspective on Migration : Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, New York, New York Academy of Sciences, 1992

Glissant (Edouard), *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997

Gobille (Boris), « Les idées de Mai 68 », in Charle (Christophe) et Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France. Tome 2, De 1914 à nos jours*, Éditions du Seuil, 2016, p.663-668

Goetschel (Pascale) et Loyer (Emmanuelle), *Histoire culturelle de la France : de le Belle époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2010

Goffman (Erving), *Asylums : essays on the social situation of mental patients and other inmates*, New York, Anchor Books, 1961

Gonzales (Éric), « Le jazz : modernité, modernisme, identité », *Revue française d'études américaines*, n° HS, 2001/5, p.84-96

Gordon (Philip) et Meunier (Sophie), *Le nouveau défi français : la France face à la mondialisation*, Paris, Odile Jacob, 2001

Gourdon (Anne-Marie), « Le rock en France : Dix ans de politique culturelle (1981-1991) », in Gourdon (Anne-Marie), dir., *Le rock, aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS Editions, 1994, p.141-150

Gourdon (Anne-Marie), dir., Le rock, aspects esthétiques, culturels et sociaux, Paris, CNRS Editions, 1994

Grassy (Elsa) et Sklower (Jedediah), *Politiques des musiques populaires au XXI^e^ siècle*, Guichen, Editions Seteun, 2015

Green (Anne-Marie), « Avant-Propos », in Green (Anne-Marie), dir., *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.9-14

Green (Anne-Marie), « Introduction », in Green (Anne-Marie), dir., *Des Jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, 1997

Green (Anne-Marie), dir., *Des Jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, 1997

Grenon (Michel), « La notion d'acculturation entre l'anthropologie et l'historiographie », *Lekton*, vol.2, n°2, 1992, [en ligne]

Guerlain (Pierre), « Alienating American Studies : A European Perspective », *Journal of American Studies of Turkey*, n°9, 1999, p.33-52

Guibert (Gérôme) et Le Guern (Philippe), « Faire l'histoire des musiques amplifiées en France », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.27-44

Guibert (Gérôme), « La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture », *L'Observatoire*, n°47, 2016/1, p.17-20

Guibert (Gérôme), « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », in Dorin (Stéphane), dir., *Sound Factory. Musique et Industrie*, Paris, Seteun, 2012, p.93-124

Guibert (Gérôme), « Le rock'n'roll est-il du jazz ? », in Taddei (Jean-Claude), dir., *Les territoires du jazz*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2011, p.51-70

Guibert (Gérôme), « Les Scènes locales en France. Définitions, enjeux, spécificités », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.221-236

Guibert (Gérôme), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, St Amant Tallende, Irma éditions, Mélanie Séteun, 2006

Guibert (Gérôme), « Les musiques populaires : commerce, loisir, underground ou tiers-secteur ? », *Cahiers de Psychologie Politique*, n°7, juin 2005, [en ligne]

Guibert (Gérôme), *Scènes locales, scène globale. Contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Joëlle Deniot, Université de Nantes, 2004

Guibert (Gérôme), « "Chantez-vous en français ou en anglais ?". Le choix de la langue dans le rock en France », *Volume !*, n°2(2), 2003, p.83-98

Gumplowicz (Philippe), *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France, harmonie, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987

Guyot (Jacques), *L'écran publicitaire : idéologie et savoir-faire des professionnels de la publicité dans l'audiovisuel (1968-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1992

Hacking (Ian), *Entre science et réalité : la construction sociale de quoi ?*, Paris, Editions la Découverte, 2001, [1999]

Hall (Stuart), « Codage/décodage », *Réseaux*, n°68, 1994, p.27-39

Hall (Stuart) et Jefferson (Tony), dir., *Resistance through rituals : youth subcultures in post-war Britain*, London, Hutchinson, 1976

Halwbachs (Maurice), « La mémoire collective chez les musiciens », in Halwbachs (Maurice), *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, [1939], p.19-50

Hammou (Karim), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012

Hannerz (Ulf), *La complexité culturelle. Etudes de l'organisation sociale de la signification*, Bernin, A la croisée, 2010

Hannerz (Ulf), « The World in Creolisation », *Africa*, vol.57, 1987, p.546-559

Harker (Dave), *Fakesong : The Manufacture of British Folksong 1700 to the Present Day*, Milton Keynes, Open University Press, 1985

Harrison (Michael M.), « La solution gaulliste », in Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), dir., *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversions*, Paris, Hachette, 1986, p.197-206

Hauchecorne (Mathieu), *La fabrication transnationale des idées politiques : Sociologie de la réception de John Rawls et des "théories de la justice" en France (1971-2011)*, thèse de doctorat en science politique sous la direction de Frédérique Matonti et de Frédéric Sawicki, Lille 2, 2011

Haupt (Heinz-Gerhard), « Une nouvelle sensibilité : la perspective "transnationale". Une note critique », *Cahiers Jaurès*, n°200, 2011/2, p. 173-180

Hayward (Jack), « The Anglo-American Counter-Identity », in Hayward (Jack), dir., *Fragmented France: Two Centuries of Fragmented Identity*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p.1-38

Hazareesingh (Sudhir), « Jacobinisme(s) en France : diversité, continuités et changements (1789-2004) », in Baquiast (Paul), dir., *Deux siècles de débats républicains (1792-2004)*, Paris, L'Harmattan, 2004

Hearn (Jonathan), « National identity : Banal, Personal, and Embedded », *Nations and Nationalism*, vol.13, n°4, 2007, p.657-674

Hebdige (Dick), *Cut'n'Mix : Culture, Identity and Carribbean Music*, Londres, Methuen, 1987

Hebdige (Dick), *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Éditions La Découverte, 2008 [Londres, 1979]

Hein (Fabien), *Le monde du rock : ethnographie du réel*, St Amant Tallende, Paris, Mélanie Séteun, Irma, 2006

Hein (Fabien), *Hard rock, heavy metal, metal : histoire, cultures et pratiquants*, Nantes, Mélanie Seteun, IRMA éditions, 2003

Heinich (Nathalie), *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996

Hennion (Antoine), « Qu'est-ce qu'un bon vin ? ou comment intéresser la sociologie à la valeur des choses… », *Working Papers Series*, 15-CSI-01, 2015 [en ligne]

Hennion (Antoine), « Présences du passé : le renouveau des musiques "anciennes". Sources et retours aux sources », Temporalités, n°14, 2011, [en ligne]

Hennion (Antoine), *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Editions Métailié, 2007

Hennion (Antoine), *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981

Herskovits (Melville Jean), *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, Payot, 1967, [1948]

Herskovits (Melville Jean), *Acculturation. The Study of Culture Contact*, Gloucester, Peter Smith, 1958, [1938]

Herzhaft (Gérard), *La Country-Music*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984

Hilmes (Michele), *Network Nations : A Transnational History Of British And American Broadcasting*, Abingdon, Routledge, 2012

Hobsbawm (Eric) et Ranger (Terence), dir., *L'invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, [1983]

Hoerder (Dirk), « Losing National Identity or Gaining Transcultural Competence : Changing Approaches in Migration History », in Haupt (Heinz-Gerhard) et Kocka (Jürgen), dir., *Comparative and transnational history. Central European approaches and new perspectives*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2008, p.77-104

Hoggart (Richard), *La culture du pauvre*, Paris, Editions de Minuit, 1970, [Londres, 1957]

Hoggart (Richard), *The Uses of Literacy*, Londres, Chatto & Windus, 1957

Hollander (Paul), *Anti-Americanism : irrational and rational*, New Brunswick, Londres, Transaction, 1994

Huntington (Samuel), *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2000 [1996]

Hüser (Dietmar), « Le Rock'n'Roll américain dans les sociétés française et allemande des années 1950 et 1960. Réflexions sur la comparaison des transferts culturels populaires », in Dard (Olivier) et Lüsebrink (Hans-Jürgen), dir., *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.175-197

Hutchinson (John), « Re-interpreting cultural nationalism », A*ustralian journal of politics and history*, vol.45, n°3, 1999, p.392-409

Hutchinson, *Modern Nationalism*, Londres, Fontana Press, 1994

Inglis (Ian) et Wilkins (Charlotte), « L'histoire, l'endroit et le moment : le déclenchement de la British Invasion », *Volume !*, n°12, vol 2, 2016, p.87-107

Iriye (Akira), « Réflexions sur l'histoire globale et transnationale », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 121/2013, p.89-106

Iriye (Akira) et Saunier (Pierre-Yves), *The Palgrave Dictionnary of transnational history from the mid-19th century to the present day*, Londres, Palgrave, 2009

Iriye (Akira), *Cultural Internationalism and World Order,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997

Iriye (Akira), « Culture and Power : International Relations as Intercultural Relations », *Diplomatic History*, n°2, vol.3, 1979, p.115-128

Ishikawa (Akihiro), « A Survey Of Studies In The Japanese Style Of Management », *Economic and Industrial Democracy*, n°1, vol.3, 1982, p.1-15

Jackson (Jean), « Is There a Way to Talk about Making Culture without Making Enemies ? », *Dialectical Anthropology*, n°14, 1989, p.127-143

Jamin (Jean) et Williams (Patrick), *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS, 2010

Jenkins (Henry), *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, INA éditions, 2013, [2006]

Jin (Dal Yong) et Ryoo (Woongjae), « Critical Interpretation of Hybrid K-Pop : The Global-Local Paradigm of English Mixing in Lyrics », *Popular Music and Society*, n°2, vol.37, 2014, p.113-131

Jobs (I.Richard), « Tarzan under Attack : Youth, Comics, and Cultural Reconstruction in Postwar France », *French Historical Studies*, vol 26, n°4, 2003, p.687-725

Jouvenet (Morgan), *Rap, techno, électro… Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006

Julien (Olivier), « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock : enjeux, source, méthode », *Musurgia*, n°2, vol.5, 1998, p.55-64

Kahnke (Corinna), « Transnationale Teutonen : Rammstein Representing the Berlin Republic », *Journal of Popular Music Studies*, n°2, vol.25, 2013, p.185-197

Kaiser (Marc), *Les politiques publiques liées aux musiques populaires en France : La dimension culturelle en question*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction d'Éric Maigret, Université Sorbonne Nouvelle, 2012

Kalberg (Stephen), « Les modes d'articulation entre l'action et la structure : le pluralisme des motifs et le structuralisme de Weber », in Kalberg (Stephen), dir., *La sociologie historique comparative de Max Weber*, Paris, La Découverte, 2002, p.53-86

Kamin (Jonathan Liff), *Rhythm & Blues in White America : Rock and Roll As Acculturation and Perceptual Learning*, thèse en sociologie, Princeton, Princeton University, 1975

Kestemberg (Evelyne), « L'Identité et l'identification chez les adolescents : Problèmes théoriques et techniques », *Psychiatrie de l'enfant*, n°2, tome 5, 1962, p.441-522

Khagram (Sanjeev) et Levitt (Peggy), dir., *The Transnational Studies Reader : Intersections and Innovations*, Londres, New York, Routledge, 2007

Kirchberg (Irina) et Robert (Alexandre), *Bourdieu et la musique. Enjeux et perspectives*, Paris, Delatour, 2019

Kihm (Christophe), « Typologie de la reprise », *Volume !*, n°7-1, 2010, p.21-38

Klein (Jean-Claude), « Swings : La revue Nègre », in Barrot (Olivier) et Ory (Pascal), dir., *Entre deux guerres : la création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990, p.363-377

Klein (Jean-Claude), « Emprunt, syncrétisme, métissage : la revue à grand spectacle des Années folles », *Vibrations*, n°1, 1985, p.39-53

Knights (Vanessa) et Biddle (Ian), dir., Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local, Londres, Routledge, 2016

Kosmicki (Guillaume), *Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?*, Conférence donnée pour la Cité de la musique dans le cadre des « Leçons magistrales », le 28 novembre 2006, [en ligne]

Koukoutsaki-Monnier (Angeliki), « Pour une approche pluridimensionnelle de l'identité nationale », *Interrogations ?*, n°16, 2013, [en ligne]

Krause (Till), « "Amerrrika ist wunderrrbarr" : Promotion of Germany through Radio Goethe's Cultural Export of German Popular Music to North America », *Popular Music*, n°2, vol.27, 2008, p.225-242

Kroes (Rob), Rydell (Robert) et Bosscher (Doeko F. J.), dir., *Cultural Transmissions and Receptions : American Mass Culture in Europe*, Amsterdam, VU University Press, 1993

Kuisel (Richard F.), *Le Miroir américain : 50 ans de regard français sur l'Amérique*, Paris, Lattès, 1993

Kuisel (Richard F.), « Coca-Cola and the Cold War : The French Face Americanization, 1948-1953 », *French Historical Studies*, n°1, vol.17, 1991, p.96-116

Laborde (Cécile), « The cultures of the Republic: nationalism and multiculturalism in French republican thought », *Political Theory*, vol.29, n°5, octobre 2001, p.716-735

Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), dir., *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversions*, Paris, Hachette, 1986

Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), « Les Etats-Unis au miroir français », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°6, avril-juin 1985, p.167-170

Lafargue de Grangeneuve (Loïc), *Politique du hit-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008

Lagrée (Jean-Charles), *Les Jeunes chantent leurs cultures*, Paris, Editions L'Harmattan, 1982

Lahire (Bernard), « Individu et mélanges des genres », *Réseaux*, n°126, 2004/4, p.89-111

Lalo (Charles), *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Félix Alcan, 1908

Lapassade (George) et Rousselot (Philippe), *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Editions Loris Talmart, 1990

Lapassade (Georges), *L'entrée dans la vie*, Paris, Minuit, 1963

Larkey (Edward), *Pungent Sounds : Constructing Identity With Popular Music in Austria*, New York, Peter Lang, 1993

Larkey (Edward), « Austropop : Popular Music and National Identity in Austria », *Popular Music*, n°2, vol.11, 1992, p.151-185

Larkey (Edward), « Rock Music and Cultural Theory in The German Democratic Republic », in Savage (Robert L.) et Nimmo (Dan), dir., *Politics in Familiar Contexts : Projecting Politics Through Popular Media*, Westport, Praeger Publishers, 1990, p.215-224

Larue (Jean-René), « Rock progressif et violence politique : illustrations en Italie et en France avec les groupes Stormy Six et Komintern », *Criminocorpus*, [en ligne], 2018

Latour (Bruno), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La découverte, 1991

Laughey (Dan), « A la recherche des publics de la musique britannique : sous cultures, pratiques quotidiennes et médiation », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.205-217

Lavallé (Bernard), *Eldorado d'Amérique, mythes, mirages et réalités*, Paris, Histoire Payot, 2011

Lazar (Marc), *Le communisme, une passion française*, Paris, Éditions Perrin, 2005 [2002]

Le Bart (Christian) et Ambroise (Jean-Charles), *Les fans des Beatles : sociologie d'une passion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000

Le Goff (Jean-Pierre), *Mai 68 : l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, 2007

Le Grignou (Brigitte), *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*, Paris, Editions Economica, 2003

Le Guern (Philippe), « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux*, n°141-142, 2007/2-3, p.31-36

Le Guern (Philippe), dir., *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002

Le Pajolec (Sébastien), « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? », in Bantigny (Ludivine) et Jablonka (Ivan), dir., *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France. 19e-21ie siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.183-198

Le Pors (Anicet), *Marianne à l'encan : stratégie du déclin et autogestion nationale*, Paris, Editions sociales, 1980

Lebrun (Barbara), « Majors et labels indépendants. France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006/4, p.33-45

Leguil Bayard (Jean-François), « *L'illusion identitaire* », Paris, Fayard, 1997

Lemieux (Cyril), « Peut-on ne pas être constructiviste ? », *Politix*, n°100, 2012/4, p.169-187

Lemonnier (Bertrand), *L'Angleterre des Beatles : une histoire culturelle des années 60*, Paris, Editions Kimé, 1995

Lemonnier (Bertrand), *La révolution pop dans l'Angleterre des années 60*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1986

Leroi-Gourhan (André), *Milieu et technique*, Paris, Albin Michel, 1945

Levine (Lawrence), *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988

Leymarie (Michel), « La vedette », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome 2*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.283-295

Liebes (Tamar) et Katz (Elihu), *The Export of Meaning. Cross-cultural Readings of Dallas*, New York, Oxford University Press, 1990

Linton (Ralph), *Acculturation in seven American Indian tribes*, Gloucester, Peter Smith, 1963, [1940]

Linton (Ralph), *The cultural background of personality*, New York, London, Appleton Century Company, 1945

Lipsitz (George), *Dangerous Crossroads : Popular Music, Postmodernism and the Poectics of Place*, London, Verso, 1994

Löfgren (Orvar), « The nationalization of culture », *Ethnologica Europaea*, vol.19, 1989, p.5-23

Looseley (David), « Fabricating Johnny : French popular music and national culture », *French Cultural Studies*, n°2, vol.16, 2005, p.191-203

Looseley (David), *Popular Music in Contemporary France : Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, New York, Berg, 2003

Lucas (Jean-Michel), *Rock et politique culturelle: L'exemple de Rennes, 1976-1983*, Paris, Ministère de la culture, 1983

Machill (Marcel), « Musique as Opposed to Music: Background and Impact of Quotas for French Songs on French Radio », *Journal of Media Economics*, vol.9, n°3, 1996, p.21-36

Maigret (Éric), *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2003

Maisonneuve (Sophie), *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines, 2009

Majumdar (Margaret A.), « "Une Francophonie à l'offensive"? Recent Developments in Francophonie », *Modern & Contemporary France*, n° 1, vol.20, p.1-20

Marchan (Francis), *Musiciens et orchestres de bal en Limousin*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Raymonde Moulin, EHESS, 1993

Marcuse (Herbert), *One-Dimensionnal Man : Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press, 1964

Mardon (Aurélia), « Sociabilités et travail de l'apparence au collège », *Ethnologie française*, vol.40, 2010/1, p.39-48

Marion (Fabien), *Nous les Garçons et les Filles, un révélateur des contradictions du Mouvement de la Jeunesse Communiste de France*, mémoire de Master 1 en sciences historiques et humanités sous la direction d'Isabelle Renaudet, Université de Provence, Aix-Marseille1, 2007

Martigny (Vincent), *Dire la France : culture(s) et identités nationales (1981-1995)*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2016

Martigny (Vincent), *Le nationalisme culturel français. Récit national et usages politiques de la culture en France (1981-1995)*, Thèse de doctorat en science politique sous la direction d'Astrid von Busekist, IEP de Paris, 2012

Martigny (Vincent), « Penser le nationalisme ordinaire », *Raisons politiques*, n°37, 2010/1, p.5-15

Martin (Denis-Constant), *Quand le rap sort de sa bulle*, Paris, Seteun, Irma, 2010

Martin (Denis-Constant) et Roueff (Olivier), *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du 20ième siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002

Marwick (Arthur), *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States. 1958-1974*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 1998

Matonti (Frédérique), « *Nous les Garçons et les Filles*. Un cas limite de réception présumée politique », in Charpentier (Isabelle), dir., *Comment sont reçues les œuvres* ?, Paris, Creaphis, 2006, p.153-163

McGerr (Michael), « The Price of the "New Transnational History" », *American Historical Review*, n°4, vol.96, 1991, p.1036-1067

McLuhan (Marshall), *Message et massage : un inventaire des effets*, Paris, Firmin-Didot, 1968 [1967]

Mendras (Henri), *La seconde Révolution française, 1965-1984*, Paris, Editions Gallimard, 1988

Mendras (Henri), dir., *La sagesse et le désordre : France 1980*, Paris, Gallimard, 1980

Menger (Pierre-Michel), « Y a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà », *L'Année sociologique*, vol.60, 2010/2, p. 331-360

Menger (Pierre-Michel), « Conflits culturels et changement social. Les pratiques et la consommation musicales dans une ville moyenne », *Cahiers de l'observation du changement social*, vol.18, 1982, p.97-153

Merolla (Marilisa), « Jazz and Fascism. Contradictions and Ambivalences in the Diffusion of Jazz Music Under the Italian Fascist Dictatorship (1925-1935) », in Johnson (Bruce), dir., *Jazz and Totalitarianism*, New York, Londres, Routledge, 2015

Merolla (Marilisa), *Rock'n'roll, Italian way. Propaganda americana e modernizzazione nell'Italia che cambia al ritmo del rock 1954-1964*, Rome, Coniglio Editore, 2011

Meunier (Sophie), « The French exception », *Foreign Affairs*, n°4, vol.79, 2000

Michelat (Guy) et Thomas (Jean-Pierre Hubert), *Dimensions du nationalisme : Enquête par questionnaire*. *Cahiers de la Fondation Nationale des Science Politique 143*, Paris, Presses de la FNSP, 1966

Middleton (Richard), « Music, Modernization and Popular Identity », in Dauncey (Hugh) et Cannon (Steve), *Popular Music in France from Chanson to Techno : Culture, Identity, Society*, Aldershot, Ashgate, 2003, p.1-6

Mignon (Patrick), « Rock et rockeurs : un peuple du rock ? », in Darré (Alain), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, PUR, 1996, p.73-91

Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., Rock : de l'histoire au mythe, Paris, Anthropos, 1991

Mignon (Patrick), « Paris, Givors. Le rock local », in Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., Rock : de l'histoire au mythe, Paris, Anthropos, 1991, p.197-216

Mignon (Patrick), Daphy (Eliane) et Boyer (Régine), *Les lycéens et la musique*, Paris, INRP, 1986

Mignon (Patrick), « British rhythm'n'blues », *Vibrations*, n°1, 1985, p.103-114

Mignon (Patrick), Daphy (Eliane) et Boyer (Régine), *Les goûts musicaux des 15-18 ans scolarisés*, Paris, INRP, 1985

Millard (André), *America on Record : A History of Recorded Sound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996

Milliot (Virginie), « The "French Touch" : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain », *Anthropologie et Sociétés*, n°2, vol.30, 2006, p.175-197

Milliot (Virginie), *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop lyonnais*, thèse de doctorat en ethnologie sous la direction de François Laplantine, Université Lumière Lyon 2, 1997

Miquel (Pierre), *Histoire de la Radio et de la Télévision,* Paris, Librairie académique Perrin, 1984, [1972]

Mirthil (Timothy), *Le Temps des "blousons noirs". La représentation des bandes de jeunes, 1957-1964*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Louis Robert et Marie-Claude Blanc-Chaléard, Université de Paris 1, 2002

Moine (Caroline), « Médias et contre-cultures en Allemagne de L'Ouest : logiques nationales et dynamiques transnationales (années 1960-années 1970) », *Cahier d'Histoire Immédiate*, n°52, automne 2019, p.11-33

Molinero (Stéphanie), *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009

Morin (Edgar), *Commune en France*, Paris, Fayard, 1967

Morin (Edgar), « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n°6, 1965, p.1-9

Morin (Edgar), *L'esprit du temps*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1962

Morin (Edgar), *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1957

Moscovici (Serge), *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses universitaires de France, 1961

Moulin (Raymonde), « La genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, vol.8, n°2-3, 1978, p.241-258

Mucchielli (Laurent), « Le rap et l'image de la société française chez les "jeunes des cités" », *Questions pénales*, n°X1.2, 1999, p.1-4

Muniesa (Fabian), « A Flank Movement in the Understanding of Valuation », *The Sociological Review*, n°59, 2011, p.24-38

Nentwig (Anne-Cécile), *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Catherine Dutheil-Pessin, Grenoble, Université de Grenoble, 2011

Neveu (Erik), « Won't get fooled again ? Pop musique et idéologie de la génération abusée », in Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., Rock : de l'histoire au mythe, Paris, Anthropos, 1991, p,41-64

Noiriel (Gérard), dir., *L'identification : genèse d'un travail d'Etat*, Paris, Belin, 2007

Noiriel (Gérard), « Surveiller des déplacements ou identifier les personnes ? Contribution à l'histoire du passeport en France de la Première à la Troisième République », *Genèses*, n°30, 1998, p.77-100

Noiriel (Gérard), « L'identification des citoyens : naissance de l'état-civil républicain », *Genèses*, n°13, 1993, p.3-28

Nye (Jospeh) et Keohane (Robert), *Transnationalism and World Politics : An Introduction*, Cambridge, Harvard University Press, 1972

Orillard (Audrey), « Un œil sur Johnny. Les Unes de Jean-Marie Périer pour *Salut les copains* (1962-1976) », in Taveaux-Grandpierre (Karine) et Beurrier (Joëlle), dir., *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.97-106

Orillard (Audrey), *Scopitone. Histoire culturelle du télé-box et de la chanson filmée yéyé (1959-2010)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris 1, 2014

Orillard (Audrey), « Le scopitone Be bop a lula, par les Chaussettes Noires (juillet 1961) », in Goetschel (Pascale), Jost (François) et Tsikounas (Myriam), dir., *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.283-289

Parsons (Talcott), *Eléments pour une sociologie de l'action*, Paris, Plon, 1995

Pas (Nicolas), « "Six Heures pour le Vietnam". Histoire des Comités Vietnam français. 1965-1968 », *Revue Historique*, n°613, 2000/1, p.157-185

Pasquier (Dominique), *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Les Editions Autrement, 2005

Patel (Kiran Klaus), « "Transnations" Among "Transnations"? The Debate on Transnational History in the United States and Germany », *Center for European Studies*, n°159, 2008, [en ligne]

Patureau (Frédérique), *Les pratiques culturelles des jeunes*, Paris, La Documentation française, 1992

Pawluch (Dorothy) et Woolgar (Steve), « Ontological Gerrymandering: The Anatomy of Social Problems Explanations », *Social Problems*, n°3, vol.32, 1985, p.214-227

Pecqueux (Anthony), *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007

Pedler (Emmanuel), « Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musiciennes », *L'Année sociologique*, vol.60, 2010/2, p.305-330

Pells (Richard), *Not Like Us : How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*, New York, Basic Books, 1997

Pénasse (Jean-Philippe), « Mick Jagger et les camarades », *Rue Descartes*, n°60, 2008, p.94-105

Percheron (Annick), « Avec l'âge… », in Percheron (Annick) et Rémond (René), dir., *Age et politique*, Paris, Economica, 1991

Pérés (Hubert), « Identité nationale et sociologie de la connaissance. Notes pour une comparaison de la construction identitaire en France et en Espagne », *Pôle Sud*, n°14, 2001, p.57-71

Perrenoud (Marc) et Bataille (Pierre), « Comment être musicien ? Figures professionnelles des musiciens ordinaires en France et en Suisse », SociologieS, 2018, [en ligne]

Perrenoud (Marc), « Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'art*, 2006/1, p.25-42

Perrenoud (Marc), *La figure sociale du musicos, ethnographie du métier de musicien ordinaire*, thèse de doctorat en ethnologie et anthropologie sociale sous la direction de Jean-Pierre Albert, EHESS, 2005

Peterson (Richard A.), « La fabrication de l'authenticité [la country music] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.93, juin 1992, p,3-20

Picard (Timothée), dir., *La critique musicale au XX^e^*, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2020

Pierrepont (Alexandre), *Le champ jazzistique*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002

Pistone (Danièle), « La musique comme ambassadrice ? L'association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux », *Relations internationales*, n°1, vol.156, p.30-31

Poirrier (Philippe) et Le Texier (Lucas), dir., *Circulations musicales transatlantiques au XX^e^ siècle : des Beatles au hardcore punk*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2021

Polo (Jean-François), « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », *Politix*, vol.16, n°61, 2003, p.123-149

Popa (Ioana), « La circulation transnationale du livre : un instrument de la guerre froide culturelle », *Histoire@Politique*, n°15, 2011/3, p.25-41

Portes (Jacques), « L'horizon américain », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.29-71

Portes (Jacques), *Une Fascination réticente : les Etats-Unis dans l'opinion française*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1990

Portis (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la société*, n°126, 1997, p.83

Poueyto (Jean-Luc), « Contre-culture ou industrie culturelle ? L'exemple du rock », *Cahier d'Histoire Immédiate*, n°52, 2019, p.67-86

Poueyto (Jean-Luc), « Le groupe comme auteur. Une invention dans le rock'n'roll », *L'Homme*, n°215, 2015/3, p.127-148

Prévost-Thomas (Cécile), « Note de synthèse bibliographique : Les nouvelles perspectives en sociologie de la musique », *L'Année sociologique*, vol.60, 2010/2, p.403-417

Prévost-Thomas (Cécile), « Musique », in Martigny (Vincent), Martin (Laurent) et Wallon (Emmanuel), dir., *Les années Lang. Une histoire des politiques culturelles, 1981-1993 : dictionnaire critique*, Paris, La Documentation française, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2021, p.517-520.

Pruies (Ludwig), dir., *Transnationale Migration*, Baden-Baden, Nomos Verlag, 1997

Ragin (Charles), *The Comparative Method : Moving beyond qualitative and quantitative strategies*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1987

Ravet (Hyacinthe), « Sociologies de la musique », *L'année sociologique*, n°2, vol.60, 2010, p.271-303

Ravet (Hyacinthe) et Coulangeon (Philippe), « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, n°3, vol.45, 2003, p.361-384

Ravet (Hyacinthe), « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, n°9, 2003/1, p.173-195

Ravet (Hyacinthe), *Les musiciennes d'orchestre : interactions entre représentations sociales et itinéraires*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction d'Anne-Marie Green, Paris-Nanterre, 2000

Ravis-Giordani (Georges), « La Corse : culture régionale ? Culture régionalisée ? », *Ethnologie française*, vol.33, 2003/3, p.451-458

Redfield (Robert), *The Folk culture of Yucatan*, Chicago, The University of Chicago Press, 1941

Redhead (Steve), *The End-of-the-Century Party : Youth and Pop Towards 2000*, Manchester, Manchester University Press, 1990

Régnier (Faustine), « Manger hors norme, respecter les normes », *Journal des anthropologues*, n°106-107, 2006, [en ligne].

Régnier (Faustine), *L'exotisme culinaire. Essai sur les saveurs de l'Autre*, Paris, PUF, 2004

Régnier (Gérard), *Jazz et société en France sous l'Occupation (1940-1944)*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Paris 1, 2006

Ricard (Bertrand), *Les groupes amateurs : un art de vivre communautaire*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Michel Maffesoli, Paris 5, 1996

Ricœur (Paul), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990

Rioux (Jean-Pierre), *La France de la Quatrième République. Tome1 : l'Ardeur et la nécessité, 1944-1952*, Paris, Editions du Seuil, 1980

Rioux (Lucien), « Néo-Folklore ? », *Communications*, n°6, 1965, p.65-75

Rivet (Daniel), « De l'outre-mer à la francophonie », in Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome 2*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.753-762

Robert (Philippe), « Les bandes », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.217-284

Rodgers (Daniel T.), *Atlantic Crossings. Social Politics in a Progressive Age*, Cambridge, MA, Belknap Press, 2000

Roger (Philippe), « Antiaméricanisme », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves) et Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p.37-38

Roger (Philippe), *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français,* Paris, Éditions du Seuil, 2002

Roger (Philippe), *Rêves et cauchemars américains : les Etats-Unis au miroir de l'opinion publique française, 1945-1953*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996

Romainville (Céline), « Démocratie culturelle et démocratisation de la culture », *Repères : revue de l'observatoire des politiques culturelles*, n°4-5, juin 2014, p.5-26

Roszak (Theodore), *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, [1969]

Roueff (Olivier), « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°181-182, 2010/1, p.34-59

Roueff (Olivier), *Les échelles du plaisir : formes d'expérience et dispositifs d'appréciation du jazz : une enquête sur les transformations de la culture lettrée en France au vingtième siècle*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Jean-Louis Fabiani, Paris, EHESS, 2007

Roueff (Olivier), « Politiques d'une culture raciale : La Revue Nègre (1925) comme événement public », *Antrhopologie et Sociétés*, n°2, vol.30, 2006, p.65-85

Roux (Nicolas), « La mobilité sociale d'artistes du spectacle issus des classes populaires : des "transclasses" entre désir d'émancipation et sentiment d'illégitimité », *Lien social et Politiques*, n°74, 2015, p.57-76

Rudent (Catherine), « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, n°10, 2013, p.47-71

Rudent (Catherine), *L'album de chansons : entre processus social et œuvre musicale : Juliette Greco, Mademoiselle K, Bruno Joubrel*, Paris, Honoré Champion, 2011

Rudent (Catherine), « Avant-propos », *Musurgia*, vol.9/2, 2002

Russell (Dave), *Popular Music in England, 1840-1914 : A Social History*, Manchester, Manchester University Press, 1987

Saïd (Edward), *Orientalism*, New York, Vintage, 1979

Saint-Martin (Arnaud) et Lamy (Jérôme), « La frontière comme enjeu. *Les Annales* et la sociologie », *Revue de synthèse*, n°1, vol.131, 2010, p.99-127

Saladin (Matthieu), « "Play it again, Sam" », *Volume !*, n°7-1, 2010, p.7-18

Salles (Jean-Paul), *La ligue communiste révolutionnaire (1968-1981). Instrument du Grand Soir ou lieu d'apprentissage ?,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005

Santerre (Lise), « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », in Bellavance (Guy), dir., *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? : deux logiques d'action publique*, Sainte-Foy, Editions de l'IQRC, 2000, p.48

Sapiro (Gisèle), « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°200, 2013/5, p. 70-85

Saunier (Pierre-Yves), *Transnational History*, London, Palgrave Macmillan, 2013

Saunier (Pierre-Yves), « Circulations, connexions et espaces transnationaux », *Genèses,* n° 57, 2004, p.110-126

Sauvy (Alfred), *La montée des jeunes*, Paris, Calmann-Lévy, 1959

Sberna (Béatrice), *Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan, 2001

Scholte (Jan Aart), *Globalization : A critical introduction*, New York, Palgrave Macmillan, 2000

Schütz (Alfred), *Contribution à une sociologie de l'action*, Paris, Hermann, 2009

Schütz (Alfred), *Ecrits sur la musique*, *1924-195*5, Paris, MF, 2007.

Schütz (Alfred), *Eléments de sociologie phénoménologique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998

Schütz (Alfred), *Le chercheur et le quotidien : phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Klincksieck, 1987

Scot (Marie), « L'antiaméricanisme dans la vie intellectuelle française », in Charle (Christophe) et Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France. Tome 2, De 1914 à nos jours*, Éditions du Seuil, 2016, p.381-386

Scot (Marie), « L'impérialisme des idées et de la culture françaises », in Charle (Christophe) et Jeanpierre (Laurent), dir., La vie intellectuelle en France. Tome 2, De 1914 à nos jours, Éditions du Seuil, 2016, p.355-380

Searle (John), *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998, [1995]

Seca (Jean-Marie), « Le fil de la devise : les trois dimensions de l'authenticité dans les musiques populaires underground », *Sociétés*, vol.104, n°2, 2009, p.13-26

Seca (Jean-Marie), *Les Musiciens underground*, Paris, PUF, 2001

Seca (Jean-Marie), *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2001

Seca (Jean-Marie), « Rituels rock'n rap et conduites d'auto-insertion », *Revue Actes Centre-Est*, n°4, 1992, p.4-14

Seca (Jean-Marie), *Vocations rock. L'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Klinksieck, 1988

Segré (Gabriel), *Fans de… Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Armand Colin, 2014

Segré (Gabriel), *Elvis est vivant : résurrection(s) du Roi*, Boulogne-Billancourt, Autour du Livre, 2007

Segré (Gabriel), *Le culte Presley*, Paris, PUF, 2003

Segré (Gabriel), « Le rite de la candlelight », *Ethnologie française*, vol.32, 2002/1, p.149-158

Seibt (Oliver), Ringsmut (Martin) et Wickström (Emil), *Made in Germany : Studies in Popular Music*, New York, Routledge, 2020

Serre (Solveig) et Robène (Luc), « Le punk est mort. Vive le punk ! La construction médiatique de l'âge d'or du punk dans la presse musicale spécialisée en France », *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, 2017, p.124-138

Seton-Watson (Hugh), *Nations and states : an enquiry into the origins of nations and the politics of nationalism*, London, Methuen, 1977

Seton-Watson (Hugh), *Nationalism old and new*, London, Methuen, 1965

Shank (Barry), *Dissonant Identities : The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994

Sherman (Daniel), « Idées des arts et arts à idées », in Charle (Christophe) et Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France. Tome 2, De 1914 à nos jours*, Éditions du Seuil, 2016, p.275-300

Shuker (Roy), *Key Concepts in Popular Music*, London, New York, Routledge, 1998

Simmel (Georg), *Philosophie de la mode*, Paris, Editions Allia, 2013 [1911]

Simmel (Georg), « Psychologische und ethnologische Studien über Musik », in Simmel (Georg), *Das Wesen der Materie nach Kants Physischer Monadologie. Abhandlungen 1882-1884. Rezensionen 1883-1901*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1882

Sirinelli (Jean-François), « Des "copains" aux "camarades" ? Les baby-boomers français dans les années 1960 », *Revue historique*, vol.2, n°626, 2003, p.327-343

Sirinelli (Jean-François), *Les baby-boomers. Une génération. 1945-1969*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003

Sirinelli (Jean-François), « Le coup de jeune des sixties », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.116-154

Sirinelli (Jean-François), « 1965. L'aube des Vingt Décisives », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome 1*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.125-134

Sirinelli (Jean-François), « Les jeunes », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La France d'un siècle à l'autre. 1914-2000. Tome2*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p.21-33

Sklower (Jedediah), « Les médiations musicales du militantisme. La Jeunesse communiste dans les années 1960 », *Hermès, La Revue*, 2020, p.147-151.

Sklower (Jedediah), *Le gouvernement des sens. Militantisme jeune communiste, médias et musiques populaires en France (1955-1981)*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication sous la direction d'Eric Maigret, Paris 3, 2020

Smith (Anthony D.), *National identity*, London, New York, Penguin, University of Nevada Press, 1991

Smith (Anthony D.), *The ethnic origins of nations*, Oxford, New York, Blackwell, 1986

Smith (Etienne), « La nationalisation par le bas : un nationalisme banal ? Le cas de la wolofisation au Sénégal », *Raisons Politiques*, n°37, 2010/1, p.65-77

Smith (Rogers), *Stories of Peoplehood*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

Sohn (Anne-Marie), *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Fayard, 2012

Sommier (Isabelle), « Les gauchismes », in Damamme (Dominique), Gobille (Boris) et Matonti (Frédérique), dir., *Mai-juin 68*, Ivry-sur-Seine, Les Editions de l'Atelier, Les Editions ouvrières, 2008, p.295-305

Spanu (Michael), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France : une approche par trois enquêtes autour du français, de l'anglais et de l'occitan*, Thèse de sociologie sous la direction de Jean-Marie Seca, Université de Lorraine, 2017

Spivak (Gayatri Chakravorty), *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, [Chicago, 1988]

Springfield (Lamar), « America and her music », *University of North Carolina Extension Bulletin*, n°10, 1931

Stanlaw (James), « Open your File, Open your Mind : Women, English, and Changing Roles and Voices in Japanese Pop Music », in Craig (Timothy), dir., *Japan Pop ! : Inside the World of Japanese Popular Culture*, Armonk, M.E. Sharpe, 2000

Starrs (Roy), dir., *Japanese cultural nationalism at home and in the Asia Pacific*, Folkenstone, Global Oriental, 2004

Strauss (David), *Menace in the West. The Rise of Anti-Americanism in Modern Times*, Westport, Londres, Greenwood Press, 1978

Straw (Will), « Systems of Articulation, Logics of Change : Community and Scene In Popular Music », *Cultural Studies*, n°3, vol.5, p.368-388

Szego (Kati), « Singing Hawaiian and the aesthetics of incomprehensibility », in Berger (Harris M.) et Carroll (Michael Thomas), dir., *Global pop, local language*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003

Tamagne (Florence), « La "Nuit de la Nation" : culture jeune, rock'n'roll et panique morale dans la France des années 60 », *Criminocorpus*, 2018, [en ligne].

Tamagne (Florence), « Aux origines de la critique rock en France dans les années 1960 : l'exemple de *Disco Revue* », in Goetschel (Pascale), Jost (François) et Tsikounas (Myriam), dir., *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.242-250

Tamagne (Florence), « "C'mon everybody", Rock'n'roll et identités juvéniles en France (1956-1966) », in Bantigny (Ludivine) et Jablonka (Ivan), dir., *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France. 19e-21ie siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.199-212

Tamagne (Florence), « Le "blouson noir", codes vestimentaires, subcultures rock et sociabilités adolescentes dans la France des années 1950 et 1960 », in Parésys (Isabelle), dir.,

Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-Age à nos jours, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p,99-114

Teillet (Philippe), « Publics et politiques des musiques actuelles », in Donnat (Olivier) et Tolila (Paul), dir., *Le(s) public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010, p.155-180

Teillet (Philippe), « Politiques culturelles et musiques populaires/actuelles/amplifiées », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.59-71

Teillet (Philippe), « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" » in Poirrier (Philippe), dir., *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Fondation des sciences de l'homme, 2002, p.361-393

Teillet (Philippe), « Les cultes musicaux : la contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes ; l'exemple de la presse rock », in Le Guern (Philippe), dir., *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p.309-341

Teillet (Philippe), « Sur une transgression : la naissance de la politique du rock », *L'Aquarium*, n°11/12, 1993, p.73-85

Teillet (Philippe), « Une politique culturelle du rock ? », in Mignon (Patrick) et Hennion (Antoine), dir., *Rock : de l'histoire au mythe,* Paris, Anthropos, 1991, p.217-246

Thiesse (Anne-Marie), *La création des identités nationales. Europe XVIII^e^-XX^e^ siècles*, Paris, Seuil, 2001, [1999]

Thiesse (Anne-Marie), *Ils apprenaient la France : l'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1997

Thiesse (Anne-Marie), *Ecrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France, 1991

Thiollet (Hélène), « Nationalisme d'Etat et nationalisme ordinaire en Arabie Saoudite : la nation saoudienne et ses immigrés », *Raisons politiques*, n°37, 2010/1, p.89-101

Thornton (Sarah), *Club Cultures : Music, Media, and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity/Wesleyan University Press, 1995

Throssell (Katharine), « Un berceau bleu, blanc, rouge : le nationalisme ordinaire et l'enfance », *Raisons Politiques*, n°37, 2010/1, p.27-38

Tilly (Charles), « Political identities in changing polities », *Social Research*, vol.70, n°2, 2003, p.605-620

Tilly (Charles), *As sociology meets history*, New York, London, Toronto, Academic press, 1981

Tinker (Chris), « Serge Gainsbourg and Le Défi américain », *Modern & Contemporary France*, vol 10, n°2, 2002, p.187-196

Toinet (Marie-France), « French Pique and Piques Françaises », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol.497, mai 1988, p.133-141

Touché (Marc), « Muséographier les "musiques électro-amplifiées" », *Réseaux*, n°141-142, 2007/2,

Touché (Marc), « Les lieux de répétition des musiques amplifiées, défaut d'équipement et malentendus sociaux », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°70, 1996, p.58-67

Tournès (Ludovic), « L'Histoire culturelle face au "tournant transnational" », in Cohen (Evelyne), Goetschel (Pascale) et Martin (Laurent), dir., *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, p.249-252

Tournès (Ludovic), *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Éditions Autrement, 2011 [2008]

Tournès (Ludovic), « Américanisation », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves) et Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p.18-22

Tournès (Ludovic), « La philanthropie américaine et l'Europe : contribution à une histoire transnationale de l'américanisation », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin1*, n° 31, 2010/1, p.173-187

Tournès (Ludovic), « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), dir., *La culture de masse en France. De la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.220-258

Tournès (Ludovic), « La réinterprétation du jazz : un phénomène de contreaméricanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960) », *Revue française d'études américaines*, Hors-série, 2001/5, p.72-83

Tournès (Ludovic), dir., *De l'acculturation du politique au multiculturalisme : sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Honoré Champion, 1999

Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine, histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999

Traverso (Enzo), « Polarisations idéologiques », in Charle (Christophe) et Jeanpierre (Laurent), dir., *La vie intellectuelle en France. Tome 2, De 1914 à nos jours*, Éditions du Seuil, 2016, p.201-226

Tréanton (Jean-René), « Le concept de "carrière" », *Revue française de sociologie*, n°1, 1960, p.73-80

Tremblay (Gaëtan), « De Marshall McLuhan à Harold Innis ou du village global à l'empire mondial », *Tic&société*, n°1, vol.1, 2008, [en ligne]

Turpin (Tilman), « La Coupe du monde de football 2006 : Vers une redécouverte du nationalisme ordinaire allemand ? », *Raisons Politiques*, n°37, 2010/1, p.119-130

Tyrell (Ian), « What is Transnational History ? », communication à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, janvier 2007

Tyrrell (Ian), *Transnational Nation. United States History in Global Perspective since 1789*, New York, Palgrave MacMillan, 2007

Tyrell (Ian), « American Exceptionalism in an Age of International History », *The American Historical Review*, vol.96, n°4, 1991, p.1031-1055

Urfalino (Philippe), « De l'anti-impéralisme américain à la dissolution de la politique culturelle », *Revue Française de Science Politique*, vol.43, n°5, octobre 1993, p.823-849

Van Braekel (Pierre), « La figure du manager dans le monde semi professionnel du rock : une pratique de médiation », *Etudes de communication*, n°21, 1998, p.29-47

Varriale (Simone), *Globalization, Music and Cultures of Distinction, The Rise of Pop Music Criticism in Italy*, London, Palgrave Macmillan, 2016

Vatin (François), *Evaluer et valoriser. Une sociologie économique de la mesure*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009

Veillon (Dominique), « Modes », in Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves) et Sirinelli (Jean-François), dir., *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p.537-540

Verdès-Leroux (Jeannine), *Le réveil des somnambules, le parti communiste, les intellectuels et la culture (1956-1985)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Éditions de Minuit, 1987

Vertovec (Steven), *Transnationalism*, Londres, New York, Routledge, 2009

Vettorato (Cyril), « "Ca va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, n°71, 2012, [en ligne]

Vivier (Jean-Pierre), « Culture hip-hop et politique de la ville », *Hommes et Migrations*, n°1147, 1991, p.35-44

Wachtel (Nathan), *La vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, 1971

Wall (Irwin M.), « Les accords Blum-Byrnes. La modernisation de la France et la guerre froide », *Vingtième Siècle*, n°1, vol.13, 1987, p.45-62

Wallach (Jeremy), « "Goodbye My Blind Majesty" : Music, Language, and Politics in the Indonesian Underground », in Berger (Harris M.) et Carroll (Michael Thomas), dir., *Global Pop, Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p.53-86

Warner (Simon), « Genre et esthétique dans les musiques populaires », in Dauncey (Hugh) et Le Guern (Philippe), dir., *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B*, Saffré, Paris, Mélanie Séteun, Irma éditions, 2008, p.177

Warnier (Jean-Pierre), *La mondialisation de la culture*, Paris, Editions La Découverte, 2003, [1999]

Weber (Max), *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Editions Métailié, 2016, [Müchen, 1921]

Weber (Max), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *suivi d'autres essais*, Paris, Gallimard, 2003

Weber (Max), *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Pocket, 1992

Went (Robert), *Globalization : Neoliberal Challenges, Radical Responses*, London, Pluto, 2000

Whiteley (Sheila) et Sklower (Jedediah), *Countercultures and Popular Music*, Farnham, Burlington, Ashgate Publishing, 2014

Williams (Patrick), « Standards et standardisation : sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz », *L'Homme*, n°177-178, 2006, p.7-48

Willis (Paul), *Pop Music and Youth Groups*, Thèse de doctorat, Université de Birmingham, 1972

Wimmer (Andreas) et Glick-Schiller (Nina), « Methodological Nationalism, the Social Sciences, and the Study of Migration : An Essay in Historical Epistemology », *International Migration Review*, n°3, vol.37, 2003, p.576-610

Wimmer (Andreas), « Globalisations Avant la Lettre. A Comparative View on Isomorphization and Heteromorphization in an Interconnecting World », *Comparative Studies in Society and History*, n°3, vol.43, 2001, p.435-466

Winock (Michel), *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990

Winock (Michel), « La guerre froide », in Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), dir., *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversions*, Paris, Hachette, 1986, p.90-98

Yinger (J. Milton), *Countercultures : The Promise and Peril of a World Turned Upside Down*, New-York, London, Free Press, Collier Macmillan Publisher, 1982

Yinger (J. Milton), « Contraculture and Subculture », *American Sociological Review*, n°5, vol.25, octobre 1960, p.625-635

Yingje (Guo), *Cultural nationalism in contemporary China*, London, Routledge, 2004

Yonnet (Paul), *Jeux, modes et masses, 1945-1985*, Paris, Editions Gallimard, 1985

Zazzo (Bianka), « Les rapports inter-générations », in Dufrasne (Claude), dir., *Des millions de jeunes. Aspects de la jeunesse*, Paris, Éditions Cujas, 1967, p.13-46

Zazzo (Bianka), *Psychologie différentielle de l'adolescence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966

Zegnani (Sami), « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés », *Langage & Société*, n°110, 2004, p.65-84

Sources

Ouvrages

Amont (Marcel), *Une chanson, qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson ?* », Paris, Seuil, 1994

Assayas (Michka), dir., *Le nouveau dictionnaire du rock : blues, country, électro, folk, hip-hop, metal, pop, reggae, rock'n roll, rock indépendant, soul*, Paris, Robert Laffont, 2014

Attali (Jacques), *Bruits*, Paris, Fayard, 2001

Baecque (Antoine de), *Godard. Biographie*, Paris, Editions Grasset, Editions Fasquelle

Barclay (Eddie), *Que la fête continue*, Paris, Editions Robert Laffont, 1988

Beaucarnot (Jean-Louis) et Dumoulin (Frédéric), *Dictionnaire étonnant des célébrités*, Paris, First éditions, 2015

Bergala (Alain) et Godard (Jean-Luc), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1985

Berroyer (Jackie), *Rock and Roll et chocolat blanc*, Paris, Editions Henri Veyrier, 1979

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

Bon (François), *Rolling Stones : une biographie*, Paris, Fayard, 2002

Brassens (Georges) et Bonnafé (Alphonse), *Georges Brassens*, Paris, Pierre Seghers, 1963

Brel (Jacques) et Arban (Dominique), *Cent pages avec Jacques Brel*, Paris, Pierre Seghers, 1967

Brel (Jacques) et Clouzet (Jean), *Jacques Brel : choix de textes, discographie, portraits*, Paris, Pierre Seghers, 1964

Canselier (Régis), *The Rolling Stones. 1962-1967*, Marseille, Editions Le mot et le reste, 2016

Chalvidant (Jean) et Mouvet (Hervé), *La belle histoire des groupes de rock français des années 60*, Paris, Editions Lanore, 2001

Charliot (Laurent), *La fabuleuse histoire du rock nantais de 1960 à nos jours*, autoédition, 2003

Charone (Barbara), *Keith Richards*, Londres, Futura, Publications Ltd, 1979

Cohen (Ronald D.) et Capaldi (James), *The Pete Seeger Reader*, Oxford, Oxford University Press

Collectif, *Planète rock. Les plus grandes légendes*, Paris, Editions Chronique, 2016

Collectif, *Guitares Jacobacci, un atelier de lutherie à Paris, 1924-1994*, Paris, Montluçon, Somogy, Musée des musiques populaires, 2006

Collectif, *La France va-t-elle perdre sa jeunesse ?*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1954

Dalton (David), *The Rolling Stones. The first twenty years*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1981

De Beauvoir (Simone), *La force de l'âge*, Paris, Editions Gallimard, 1960

Debord (Guy), *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967

Delbrouck (Christophe), *British Rock. Tome1. 1956-1964 : Le temps des pionniers*, Bègles, Le Castor Astral, 2013

Deniau (Christophe), *Le rock à l'endroit. Une histoire des lieux du rock en France*, Marseille, Éditions Le mot et le reste, 2013

Dillaz (Serge), *La Chanson française de contestation : des barricades de la Commune à celles de mai 1968*, Paris, Seghers, 1973

Drouet (Minou), *Poèmes et extraits de lettres*, Paris, Julliard, 1955

Emerick (Geoff) et Massey (Howard), *En studio avec les Beatles. Les mémoires de leur ingénieur du son*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009

Ernaux (Annie), *Les années*, Paris, Editions Gallimard, 2008

Etiemble, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, 1964

Eudeline (Christian), *Anti-yéyé : une autre histoire des sixties*, Paris, Denoël, 2006

Ferment (Fabrice), *40 ans de tubes. Les meilleures ventes de 45t & CD singles. 1960-2000*, Neuilly-sur-Seine, Clichy, SNEP, Éditions Larivière, 2001

Fouquet (Denis), *Bordeaux Rock(s)*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007

Girod (Francis), *Manuel de la pensée yé-yé*, Paris, Julliard, 1966

Giroud (Françoise), *La nouvelle vague : portraits de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958

Gosset (Pol), *Bibliorock : répertoire signalétique de 5500 livres en français sur l'histoire du rock et de ses artistes*, Paris, P.Gosset, 2014

Grall (Xavier), *James Dean et notre jeunesse*, Paris, Éditions du Cerf, 1958

Grimaud (Dominique), *Un Certain Rock (?) Français, volume 1*, Musea, 1977

Halberstam (David), *Les Fifties. La révolution américaine des années 50*, Paris, Editions du Seuil, 1995, [New York, 1993]

Hallyday (Johnny) et Sthers (Amanda), *Dans mes yeux*, Paris, Plon, 2013

Hélian (Jacques), *Les Grands orchestres de music-hall en France : souvenirs et témoignages*, Paris, Filipacchi, 1984

Jaoui (Laurent), *Rock français (1977-83) : Chronique d'un rendez-vous manqué*, Boulogne-Billancourt, Autour du Livre, 2010

Jouffa (François) et Barsamian (Jacques), *Vinyl fraise : les années 60*, Paris, Michel Lafon, 1993

Koechlin (Philippe), *Mémoires de rock et de folk*, Paris, Le Castor Astral, 2007

Lancelot (Michel), *Campus. Violence ou non-violence*, Paris, Albin Michel, 1971

Lancelot (Michel), *Je veux regarder Dieu en face : vie, mort et résurrection des Hippies*, Paris, Albin Michel, 1968

Lapprand (Marc) et Roulmann (François), *Boris Vian*, Paris, Gallimard, 2009

Le Vaillant (Serge), *Henri Salvador. L'élégance du funambule*, Paris, Les Éditions Textuel, 2008

Lomax (Alan), *Selected Writings, 1934-1997*, New York, Routledge, 2003

Louapre (Richard), *1958-1968 : les années rock en Haute-Normandie*, Rouen, PTC-Ed du P'tit Normand, 2002

Mauriac (François), *Le Nouveau bloc-notes 1958-1960*, Genève, Edito-service, 1969, [1961]

Merveilleux (Henry), *Jacques Hélian et son merveilleux orchestre*, Paris, Henry Merveilleux, 2002

Mitchell (Eddy), *Le dictionnaire de ma vie*, Paris, Kero, 2020

Mondoloni (Jacques), *Fleur de rage ou Le Roman de mai*, Tarbes, Les éditions Arcane 17, 2016

Morin (Edgar), *Journal de Californie*, Paris, Editions du Seuil, 1970

Oldham (Andrew Loog), *Rolling Stoned*, Paris, Flammarion, 2006, [*Stoned/2 Stoned*, London, 2000/2002]

Parti Socialiste, *110 propositions pour la France*, Paris, Club socialiste du livre, 1981

Parti Socialiste, *La France au pluriel*, Paris, Editions Entente, 1981

Perrin (Jean-Pierre), *Frenchy But Chic. Chroniques 1979-1982*, Rosières-en-Haye, Editions du Camion Blanc, 2013

Perruchot (Henri), *La France et sa jeunesse*, Paris, Hachette, 1958

Petrover (Benjamin), *Ils ont tué mon disque !*, Paris, Edi8, Editions First, 2015

Quillien (Christophe), *Nos années salut les copains, 1959/1976*, Paris, Flammarion, 2009

Quillien Christophe, *Génération Rock & Folk, 40 ans de culture rock*, Paris, Flammarion, 2006

Richards (Keith), *Life*, Paris, Editions Robert Laffont, 2010

Rivers (Dick), *Hamburger, pan-bagnat, rock'n'roll etc.*, Paris, Editions Carrere, Michel Lafon, 1987

Rubin (Jerry), *Do it : scénarios de la révolution*, Editions du Seuil, Paris, 1971, [New York, 1970]

Sagan (Françoise), *Bonjour tristesse*, Paris, Julliard, 1954

Saltet (Thierry), *Le massacre des bébés skaï. Punk rock festival Mont de Marsan 1976 & 1977*, Montpellier, Julie Éditions, 2013

Sartre (Jean-Paul), *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938

Schreiber (Jean-Jacques), *Le défi américain*, Paris, Denoël, 1967

Sermet (Vincent), *Les musiques soul et funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2008

Sevran (Pascal), *A propos de la chanson française : mémoire à l'intention de Monsieur Jack Lang, ministre de la Culture,* Paris, Ministère de la Culture, 1982

Shelton (Robert), *Bob Dylan. Sa vie et sa musique. "Like a Rolling Stone" »*, Paris, Editions Albin Michel, 1987, [Londres, 1986]

Soria (Georges), *La France deviendra-t-elle une colonie américaine ?*, Paris, Editions du Pavillon, 1948

Thibau (Jacques), *La France colonisée*, Paris, Flammarion, 1979

Tosches (Nick), *Blackface. Au confluent des voix mortes*, Paris, Allia, 2003

Tuban (Grégory) et Hirsch (Thomas), *Perpignan rock, 1960-2000*, Canet-en-Roussillon, Trabucaire, 2000

Vassal (Jacques), *Folksong : Une histoire de la musique populaire aux Etats-Unis*, Paris, Albin Michel, 1971

Verlant (Gilles), dir., *L'encyclopédie du rock français. 1960-2000, Toute l'histoire du rock francophone ; France, Belgique, Suisse, Canada*, Paris, Éditions Hors Collection, 2000

Vian (Boris), *En avant la zizique*, Paris, La Jeune Parque, 1966 [1958]

Vian (Boris), *L'écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947

Victor (Christian) et Regoli (Julien), *Vingt ans de rock français*, Paris, Rock & Folk, Albin Michel, 1978

Wald (Elijah), *Bob Dylan électrique. Newport 1965, du folk au rock, histoire d'un coup d'état*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2017, [New York, 2015]

Wyman (Bill) et Coleman (Ray), *Stone Alone*, Londres, Penguin Books, 1991

Presse généraliste

Libération

Agostino (Albert), « La dernière valse du Rock and roll mops », *Libération*, 30 juin 1978, p.6

Auteur non renseigné, « Du punk rock mini mais sympa », *Libération*, 23 août 1976

Briet (Sylvie), « Le quota de diffusion de chansons francophones s'applique depuis le 1er janvier », *Libération*, 4 janvier 1996, p.4-5

Briet (Sylvie), Esquirou (Martine), « "Un disque français sur dix est potable". Les radios incriminent le manque de qualité de la production nationale », *Libération*, 4 janvier 1996, p.4

Dister (Alain), « New Wave French Connection », *Libération*, 29 et 30 juillet 1978, p.10

Le Figaro

Guth (Paul), « La fin du yé-yé », *Le Figaro*, 2 avril 1964, p.1

Mauriac (François), « Le dernier prix », *Le Figaro*, 1 juin 1954, p.1

L'Humanité

Auteur non renseigné, « Deux jours pour donner une dimension nouvelle à la fête », *L'Humanité,* 7 septembre 1972, p.8

Auteur non renseigné, « Seront nous coca-colonisés ? », *L'humanité*, 8 novembre 1949

Doumenc (Michel), « La folie de la musique et leur impatience », *L'Humanité,* 11 septembre 1972, p.14

Gilles (Serge), « Les Jeunes à Jazz-city », *L'Humanité*, 16 septembre 1970, p.8

Le Monde

Almaric (Jacques), « Bob Dylan, Joan Baez et leurs saints… », *Le Monde*, 25 mars 1966

Auteur non renseigné, « Répliques à…André Fontaine », *Le Monde*, 7 juin 1979

Auteur non renseigné, « Festival rock interdit à Nîmes », *Le Monde*, 17 août 1976

Auteur non renseigné, « Le préfet de l'Aude interdit un week-end de musique rock », *Le Monde*, 14 août 1976

Auteur non renseigné, « L'origine sociale des "rock and rollers" », *Le Monde*, 16 mars 1962

Auteur non renseigné, « M.Papon n'est pas… l'ennemi du rock'n roll », *Le Monde*, 28 décembre 1961

Auteur non renseigné, « Le ministre de l'intérieur n'interdira pas le "rock n'roll" », *Le Monde*, 26 juillet 1961

Auteur non renseigné, « Des "blousons noirs" en peau de lapin ? », *Le Monde*, 28 juillet 1959

Auteur non renseigné, « Chaînes de bicyclette en main de jeunes Toulonnais attaquent des estivants », *Le Monde*, 25 juillet 1959

B.L.G., « La chanson québécoise : de l'inspiration patriotique au disco », *Le Monde*, 22 juin 1981

Berger (Michel), « La crise de l'énergie de la chanson française », *Le Monde*, 20 décembre 1979

Bourde (Yves), « La municipalité d'Arles interrompt le Forum musical », *Le Monde*, 9 août 1976

C.G., « Lyon sans sono. Du spleen dans le rock », *Le Monde*, 24 janvier 1979

C.P., « Fats Domino : du rock bon enfant », *Le Monde*, 18 juillet 1962

Cans (Roger), « Le reflux », *Le Monde*, 5 décembre 1979

Contat (Michel), « Le retour de Miles Davis », *Le Monde*, 10 juillet 1981

De Baroncelli (Jean), « Au "Rock and Roll" un dimanche après-midi », *Le Monde*, 16 octobre 1956

Droit (Roger-Pol), « La presse parallèle en France », *Le Monde*, 23 avril 1973

Even (Martin), « Artistes, brochettes et slogans », *Le Monde*, 11 septembre 1973

Even (Martin), « Les groupes français à la recherche d'une identité », *Le Monde*, 11 février 1971

Even (Martin), « La "pop music", de l'interdiction à la récupération », *Le Monde*, 5 juin 1970

Fléouter (Claude), « Rencontres professionnelles à Blois. L'édition phonographique face à l'avenir », *Le Monde*, 27 octobre 1981

Fléouter (Claude), « Musique. Les multinationales de la chanson », *Le Monde*, 11 juin 1981

Fléouter (Claude), « L'air de ta chanson », *Le Monde*, 2 avril 1981

Fléouter (Claude), « L'ouverture du quinzième MIDEM. L'avenir incertain de la chanson française », *Le Monde*, 24 janvier 1981

Fléouter (Claude), « Le sort des indépendants », *Le Monde*, 23 juin 1980

Fléouter (Claude), « L'Amérique profonde », *Le Monde*, 31 mars 1980

Fléouter (Claude), « "Saloperie de rock'n'roll" de Jean-Nöel Delamarre », *Le Monde*, 29 février 1980

Fléouter (Claude), « Les mots et les sons », *Le Monde*, 17 janvier 1980

Fléouter (Claude), « Une aventure incertaine », *Le Monde*, 14 janvier 1980

Fléouter (Claude), « Chanter français ? », *Le Monde*, 15 novembre 1979

Fléouter (Claude), « L'optimisme mesuré des firmes discographiques », *Le Monde*, 4 septembre 1979

Fléouter (Claude), « Téléphone au Palais des sports », *Le Monde*, 9 juin 1979

Fléouter (Claude), « Le 12ième MIDEM à Cannes. Sociétés multinationales et Singapour », *Le Monde*, 30 janvier 1978

Fléouter (Claude), « Le rock français », *Le Monde*, 24 novembre 1977

Fléouter (Claude), « Ange en tournée », *Le Monde*, 24 février 1976

Fléouter (Claude), « Écrits et dessins : Bob Dylan entre les pages », *Le Monde*, 6 janvier 1976

Fléouter (Claude), « Le rock de Jacques Higelin », *Le Monde*, 12 décembre 1974

Fléouter (Claude), « Naissance d'une presse », *Le Monde*, 5 juin 1970

Fléouter (Claude), « A la recherche d'une nouvelle vague », *Le Monde*, 7 décembre 1966

Fléouter (Claude), « Les musiciens et leur public », *Le Monde*, 24 juillet 1964

G.R., « Entretien avec Edgar Morin. Aux États-Unis, la nouvelle croisade des adolescents », *Le Monde,* 12 septembre 1970

Georges (Pierre) et Pouchin (Dominique), « Les Indiens sortent de la réserve », *Le Monde*, 23 janvier 1978

Grall (Xavier), « Rock in Brest… », *Le Monde*, 27 novembre 1978

Greilsamer (Laurent), « Itinéraires », *Le Monde*, 13 septembre 1977

Humblot (Catherine), « M. Jean-Philippe Lecat annonce une série de mesures en faveur de la chanson française », *Le Monde*, 9 septembre 1980

Humblot (Catherine), « Les rockers sages de Mont-de-Marsan », *Le Monde*, 24 août 1976

Lamotte (Claude), « Au tumultueux festival du "rock", le spectacle est dans la salle… », *Le Monde*, 27 février 1961

M.E., « Bonsoir Kebec ! », *Le Monde*, 27 décembre 1975

Malson (Lucien), « Le raz de marée "pop" », *Le Monde*, 27 mars 1970

Mannoni (Eugène), « Une interview au "Monde" de M. Maurice Herzog », *Le Monde*, 9 septembre 1959

Morin (Edgar), « Le "yé-yé" », *Le Monde*, 8 juillet 1963

Morin (Edgar), « Une nouvelle classe d'âge », *Le Monde*, 6 juillet 1963

Mortaigne (Véronique), « Mort d'André Verchuren, le roi du bal musette », *Le Monde*, 11 juillet 2013

Mortaigne (Veronique), « Philippe Constantin. Une figure marquante de l'industrie musicale », *Le Monde*, 6 janvier 1996

Paringaux (Philippe), « Les "décadents" du pop'. Les ambigus aux ongles verts », *Le Monde*, 1 juin 1973

Paringaux (Philippe), « Le "blues", du Noir au Blanc », *Le Monde*, 15 avril 1971

Paringaux (Philippe), « D'Al Kooper à Miles Davies », *Le Monde*, 25 février 1971

Philidor, « Duke Ellington au palais de Chaillot », *Le Monde*, 30 octobre 1958

Philidor, « Les disques », *Le Monde*, 9 mars 1957

Philidor, « Une caricature du jazz : LE “ROCK AND ROLL” », *Le Monde*, 4 octobre 1956

Pierre (Catherine), « Une musique, deux publics », *Le Monde*, 13 juin 1962

Pierre (Henri), « Quand l’Angleterre crie au “son de la Mersey” », *Le Monde*, 12 décembre 1963

Quélin (Jean-Pierre), « Une visite au Golf Drouot », *Le Monde*, 18 juillet 1963

Razou (Paul-Etienne), « Les Crusaders », *Le Monde*, 26 septembre 1979

Razou (Paul-Etienne), « Les caves d’Alan Silva », *Le Monde*, 24 août 1978

Rolin (Gabrielle), « “L’autre” culture : nouvelle avant-garde ? », *Le Monde*, 12 septembre 1970

Rolin (Gabrielle), « Le grand refus et ses manifestations », *Le Monde*, 12 septembre 1970

Sarraute (Claude), « Les “Beatles” à l’Olympia », *Le Monde*, 18 janvier 1964

Sarraute (Claude), « Les “mardis” des capucines », *Le Monde*, 16 octobre 1963

Sarraute (Claude), « Gilbert Bécaud à l’Olympia », *Le Monde*, 28 septembre 1963

Sarraute (Claude), « Vince Taylor à l’Olympia », *Le Monde*, 30 décembre 1961

Sarraute (Claude), « Halliday, le rock et les jeunes », *Le Monde*, 23 septembre 1961

Sarraute (Claude), « Raymond Devos à l’Alhambra », *Le Monde*, 21 septembre 1960

Siohan (Robert), « Vicissitudes d’une merveille technique », *Le Monde*, 22 août 1966

Wais (Alain), « Starshooter au Palais des arts », *Le Monde*, 21 février 1981

Wais (Alain), « Téléphone au cœur de Paris », *Le Monde*, 20 février 1981

Wais (Alain), « Le quinzième MIDEM. Un univers adolescent », *Le Monde*, 26 janvier 1981

Wais (Alain), « The Jam. Héros de la classe ouvrière », *Le Monde*, 10 janvier 1981

Wais (Alain), « Les Motels et Taxi Girl au Palace », *Le Monde*, 17 décembre 1980

Wais (Alain), « Un entretien avec les Talking Heads. “Il faut que le rock retrouve ses racines” », *Le Monde*, 8 décembre 1980

Wais (Alain), « Starshooter chez les autres », *Le Monde*, 26 juin 1980

Wais (Alain), « Les visions de Suicide Roméo », *Le Monde*, 5 mai 1980

Wais (Alain), « Bilan du festival d’Europe 1 », *Le Monde*, 2 avril 1980

Wais (Alain), « Téléphone à New-York. Band from France », *Le Monde*, 1 avril 1980

Wais (Alain), « Europe Rock 80 au Pavillon Baltard », *Le Monde*, 14 mars 1980

Wais (Alain), « Bijou ne dort pas », *Le Monde*, 8 décembre 1979

Wais (Alain), « Rock. Talking Heads : Fear of music », *Le Monde*, 22 novembre 1979

Wais (Alain), « Marquis de Sade », *Le Monde*, 13 novembre 1979

Wais (Alain), « Bijou au Palais des Sports », *Le Monde*, 13 juin 1979

Wais (Alain), « “Téléphone” crache son venin », *Le Monde*, 30 avril 1979

Wais (Alain), « Rock. Bernard Bonvoisin et Trust », *Le Monde*, 30 juin 1979

Wais (Alain), « J.Geils Band, Tora Waits et Ted Nugent », *Le Monde*, 28 avril 1979

Wais (Alain), « La troisième génération au Palace », *Le Monde*, 27 juin 1979

Wais (Alain), « Joe Jackson à Londres », *Le Monde*, 23 mars 1979

Wais (Alain), « Le manifeste de Roxy Music », *Le Monde*, 12 mars 1979

Wais (Alain), « Père Ubu au Bataclan », *Le Monde*, 13 décembre 1978

Wais (Alain), « Bijou à Mogador », *Le Monde*, 12 décembre 1978

Wais (Alain), « The Cars au Palace », *Le Monde*, 28 novembre 1978

Wais (Alain), « Devo au Palace », *Le Monde*, 20 novembre 1978

Wais (Alain), « Rock pour grand public », *Le Monde*, 6 novembre 1978

Wais (Alain), « Rock français à Lyon », *Le Monde*, 5 août 1978

Wais (Alain), « Christian Lebrun : Il ne vient pas vendre ce qu'il était », *Le Monde*, 4 juillet 1978

Wais (Alain), « Festival "Le rock d'ici" », *Le Monde*, 3 juillet 1978

Wais (Alain), « Rock. Shakin'Street », *Le Monde*, 28 février 1978

Wais (Alain), « "Téléphone"… occupé », *Le Monde*, 30 janvier 1978

Wais (Alain), « Espoir 77 », *Le Monde*, 9 janvier 1978

Wais (Alain), « Rock Bijou et Trust à l'Olympia », *Le Monde*, 6 décembre 1977

Wais (Alain), « La fête paisible d'Hippodrome de Paris », *Le Monde*, 30 novembre 1977

Wais (Alain), « La nouvelle génération », *Le Monde*, 24 novembre 1977

Wais (Alain), « Little Bob Story à l'Olympia », *Le Monde*, 24 octobre 1977

Presse musicale

Best

Auteur non renseigné, « Les arènes de l'été : les 7 festivals », *Best*, n°97, août 1976, p.17-19

Auteur non renseigné, « Magma et ses amis », *Best*, n°90, janvier 1976, p.10

Collectif, « Le rock d'ici 2 », *Best*, n°93, avril 1976

Collectif, « Le rock d'une génération 75 », *Best*, n°90, janvier 1976, p.35-75

Embareck (Michel), « Gérard Manset », *Best*, juin 1976, p.80

Embareck (Michel), « "High time" avec Little Bob », *Best*, n°95, juin 1976, p.19

Embareck (Michel), Pons (Alain) et Dordor (Francis), « Le rock d'ici », *Best*, n°95, juin 1976, p.60-63

Eudeline (Patrick), « Le complot New-Yorkais », *Best*, n°96, juillet 1976, p.25

Jackson (Brenda) et Pons (Alain), « Mont-de-Marsan l'unique », *Best*, octobre 1976

Picart (Hervé), « Le rock d'ici », *Best*, n°92, mars 1976, p.64-69

Pons (Alain), « Le rock d'ici », *Best*, n°98, septembre 1976, p.52-55

Pons (Alain) et Dordor (Francis), « deux des villes », *Best*, n°94, mai 1976, p.34-37

Pons (Alain) et Embareck (Michel), « Ange : Le tour d'honneur », *Best*, n°93, avril 1976, p.24-26

Pons (Alain), « Malicorne », *Best*, n°90, janvier 1976, p.94

Disco Revue

Auteur non renseigné, « Les Byrds ont donné le feu vert à la renaissance du ROCK'N'ROLL AMERICAIN », *Disco Revue*, n°10, septembre 1965, p.6

Auteur non renseigné, « Eddy Mitchell a-t-il délaissé le rock'n'roll ? », *Disco Revue*, n°8, mai 1965, p.14

Auteur non renseigné, « Les Grands Prix du rock 1964 », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.3

Auteur non renseigné, « Ronnie Bird », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.13

Auteur non renseigné, « Les Rolling Stones nous ont laissé un souvenir fantastique », *Disco Revue*, n°3, 3 novembre 1964, p.8-9

Auteur non renseigné, « Connaissance du rock », *Disco Revue*, n°2, 17 octobre 1964

Auteur non renseigné, « Les Rolling Stones à Paris », *Disco Revue*, n°2, 17 octobre 1964, p.3

Auteur non renseigné, « Mais que fait Eddy ? », *Disco Revue*, n°1, 3 octobre 1964, p.10

Auteur non renseigné, « The Rolling Stones », *Disco Revue*, n°1, 3 octobre 1964, p.8-9

Auteur non renseigné, « 4 garçons dans le vent », *Disco Revue*, n°1, 3 octobre 1964, p.5

Auteur non renseigné, « Comment Richard Anthony est-il devenu chanteur de rock ? », *Disco Revue*, n°9, avril 1962

Auteur non renseigné, « Vince Taylor, un phénomène ? », *Disco Revue*, n°9, avril 1962

Auteur non renseigné, « L'histoire de quatre Chats pas si sauvages que ça », *Disco Revue*, n°6, janvier 1962, p.21-23

Auteur non renseigné, « Les Chaussettes Noires », *Disco Revue*, n°5, 2 décembre 1961, p.4-5

Auteur non renseigné, « Vince Taylor », *Disco Revue*, n°4, 11 novembre 1961

Auteur non renseigné, « Tous les disques rock », *Disco Revue*, n°3, 26 octobre 1961

Auteur non renseigné, « Tous les disques rock », *Disco Revue*, n°1, 28 septembre 1961

Auteur non renseigné, « Anita O'Day », *Disco Revue*, n°1, septembre 1961

Berthon (Jean-Claude), « Editorial », *Disco Revue*, n°5, janvier 1965, p.2

Berthon (Jean-Claude), « Au Golf Drouot », *Disco Revue*, n°3, 3 novembre 1964, p.11

Berthon (Jean-Claude), « Les Rockers », *Disco Revue*, n°1, 3 octobre 1964, p.2

Berthon (Jean-Claude) et Valérie, « Tout sur Cliff Richard », *Disco Revue*, n°8, mars 1962, p.16-18

Berthon (Jean-Claude) et Valérie, « Visite à Cliff Richard », *Disco Revue*, n°2, 12 octobre 1961

Berthon (Jean-Claude), « Johnny Hallyday, un mythe ? », *Disco Revue*, n°1, 28 septembre 1961

Coghe (Jean-Noël), « Antoine vous parle de son premier 33 tours », *Disco Revue,* n°14, mai 1966, p.16-17

Coghe (Jean-Noël), « Antoine ou le reflet du rocker 1966 », *Disco Revue,* n°13, février 1966

Coghe (Jean-Noël), « Impressions sur Ronnie Bird », *Disco Revue*, n°12, décembre 1965, p.14

Dereux (Daniel), « Impressions sur Sylvie Vartan », *Disco Revue*, n°9, avril 1962

Hentoff (Nat), « Bob Dylan. Le poète du rock », *Disco Revue*, n°12, décembre 1965, p.13

Lampard (Bob), « Thelonious Monk », *Disco Revue*, n°4, 11 novembre 1961

Sapo (Alain), « Lucky Blondo », *Disco Revue*, hors-série (n°11 et 12), août/septembre/octobre 1962, p.58

Courrier des lecteurs de *Disco Revue*

« A bas le Yéyé ! », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.4

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue,* n°13, février 1966, p.2-3

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue,* n°13, février 1966, p.2-3

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°12, décembre 1965, p.4-5

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°11, novembre 1965, p.4-5

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°10, septembre 1965, p.2-3

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°9, juin 1965, p.4-5

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°8, mai 1965, p.2

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°7, mars 1965, p.2-3

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°6, 1 février 1965, p.2-3

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°5, 11 janvier 1965, p.2

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°4, 8 décembre 1964, p.4

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°3, 3 novembre 1964

« Le courrier des Rockers », *Disco Revue*, n°2, 17 octobre 1964, p.2

« Jean-Claude répond à vos lettres… », *Disco Revue*, n°2, 12 octobre 1961

« Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue,* hors-série (n°11 et 12), août/septembre/octobre 1962

« Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°9, avril 1962

« Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°7, février 1962, p.8 + p.28-29

« Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°5, 2 décembre 1961, p.7-10

« Le courrier de Jean-Claude », *Disco Revue*, n°4, 11 novembre 1961

Auteur non renseigné, « Elucubrations de lecteurs », *Disco Revue,* n°14, mai 1966, p.2-3

Jazz Hot

Auteur non renseigné, « Que pensent-ils du jazz ? », *Jazz Hot*, n°152, mars 1960, p.28-32

Auteur non renseigné, « Bill Haley », *Jazz Hot*, n°110, mai 1956, p.43

Auteur non renseigné, « Bruno Coquatrix : “Ellington à l’Olympia” », *Jazz Hot*, n°113, septembre 1956, p.29

Baudelet (Charles), « Éditorial », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.9

Brémond (Gérard), « Ray Charles, le plus humain des chanteurs », *Jazz Hot*, n°171, décembre 1961, p.30-31

Collectif, « R & R », *Jazz Hot*, n°115, novembre 1956, p.8-10

Demêtre (Jacques) et Chauvard (Marcel), « Voyage au pays du blues », *Jazz Hot*, n°149, décembre 1959, p.22-25

Demêtre (Jacques), « Rock, Rock, Rock », *Jazz Hot*, n°119, mars 1957, p.29

Demêtre (Jacques), « R & B », *Jazz Hot*, n°117, janvier 1957, p.18-19

Demêtre (Jacques), « Bill Haley », *Jazz Hot*, n°112, juillet/août 1956, p.35

Francis (André), « Un grand arrangeur : Michel Legrand », *Jazz Hot*, n°117, janvier 1957, p.29 + p.33

Kœchlin (Philippe), « Bravo à Nino », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.24-25

Kœchlin (Philippe), « Je crois Antoine », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.30-33

Kœchlin (Philippe), « Du twist au Madison », *Jazz Hot*, n°181, novembre 1962, p.9-10

Lattès (Pierre), « Cauchemar psychomoteur », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, P. 34-37

Morh (Kurt), « Rock Story », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.42-47 + p.59-66

Mohr (Kurt), « Ray Charles », *Jazz Hot*, n°130, mars 1958, p.20

Ramonet (Michel-Claude), « Mais qu'en dit Eddy ? », *Jazz Hot*, hors-série « Rock & Folk », n°222 Bis, juillet 1966, p.48-50

Romano (Marcel), « Mac Kac », *Jazz Hot*, n°102, septembre 1955, p.32-33

Tronchot (Jean), « Otis Redding », *Jazz Hot*, n°201, septembre 1964, p.49

Jazz Magazine

Auteur non renseigné, « Rhythm and Blues », *Jazz Magazine*, n°49, juin 1959, p.26-31

Auteur non renseigné, « Salvador : Retour au jazz », *Jazz Magazine*, n°38, juin 1958, p.11

Auteur non renseigné, « Pas de Rock pour les français », *Jazz Magazine*, n °25, mars 1957, p.8

Auteur non renseigné, « Offensive d'hiver du Rock au Cinéma », *Jazz Magazine*, n°24, février 1957, p.8

Auteur non renseigné, « Panorama complet des styles de jazz », *Jazz Magazine*, n°23, janvier 1957, p.32-39

Auteur non renseigné, « R'N R… une nouveauté vieille comme le blues », *Jazz Magazine*, n°21, novembre 1956, p.13-15

Auteur non renseigné, « Editorial », *Jazz Magazine*, n°1, décembre 1954

Fallan (Pierre), « Fats Domino », *Jazz Magazine*, n°33, décembre 1957, p.27

Feather (Léonard), « Le Rock and Roll est au jazz ce que le catch est à la boxe », *Jazz Magazine*, n°22, décembre 1956, p.10-11

Feather (Léonard), « Rock'n'Roll », *Jazz Magazine*, n°12, décembre 1955, p.31-33

Filipacchi (Daniel), « La blonde et moi », *Jazz Magazine*, n°27, mai 1957, p.10-11

Filipacchi (Daniel), « Mike Pedicin Quinquet », *Jazz Magazine*, n°19, juillet/août 1956, p.27

Hutton (Jack), « Hampton provoque de multiples bagarres en Angleterre », *Jazz Magazine*, n°23, janvier 1957, p.16

J.H, « Bill Haley en Angleterre : les ravages continuent », *Jazz Magazine*, n°26, avril 1957, p.11

Malson (Lucien), « Jazz d'aujourd'hui », *Jazz Magazine*, n°45, février 1959, p.36-38

Postif (François) et Kopelowicz (Guy), « Le blues de demain se jouera "funky" », *Jazz Magazine*, n°34, février 1958, p.35-37

Stearns (Marshall), « Rock' N Roll », *Jazz Magazine*, n°39, juillet 1958, p.24-25

Ténot (Frank), « Parlons-en puisqu'il le faut ! », *Jazz Magazine*, n°21, novembre 1956, p.5

Courrier des lecteurs de *Jazz Magazine*

« Toujours à propos du R'N'R », *Jazz Magazine*, n°26, avril 1957, p.78

Music-Hall

Auteur non renseigné, « Marchand de poissons le poulain d'Henri Genès a été formé à coups de pied dans le derrière ! », *Music-Hall*, n°47, janvier 1959, p.31

Auteur non renseigné, « Paul Anka détrône Presley dans le cœur des bobby-soxers », *Music-Hall*, n°44, octobre 1958, p.17 + p.59-61

Auteur non renseigné, « Folklore de France », *Music-Hall*, n°42, juillet/août 1958, p.44-45

Auteur non renseigné, « Le temps du Juke-Box », *Music-Hall*, n°36, janvier 1958, p.26-27

Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°35, décembre 1957, p.66-68

Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°28, mai 1957, p.54-56

Auteur non renseigné, « Rock and Roll ! », *Music-Hall*, n°27, avril 1957, p.48-49

Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°26, mars 1957, p.50-52

Auteur non renseigné, « Hit-Parade de Music-hall », *Music-Hall*, n°25, février 1957, p.32-33

Auteur non renseigné, « La S.A.C.E.M. ou cent six ans de chansons rémunératrices », *Music-Hall*, n°25, février 1957, p.32-33

Auteur non renseigné, « Face à la chanson Jean Coteau », *Music-Hall*, n°24, janvier 1957, p.38-39

Auteur non renseigné, « De la Danse ou de l'Hystérie collective ? "Qu'est-ce que le Rock and Roll" », *Music-Hall*, n°21, 1956, p.44

Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°20, 1956, p.54-57

Auteur non renseigné, « Alphabet Biographique de la Chanson et des Variétés », *Music-Hall*, n°19, 1956, p.56-59

Auteur non renseigné, « Michel Legrand », *Music-Hall*, n°18, 1956, p.38-39

Auteur non renseigné, « Johnnie Ray », *Music-Hall*, n°11, décembre 1955, p.7-9

Auteur non renseigné, « Hit Parade de Music-hall », *Music Hall*, n°9, octobre 1955, p.21

Balducci (Richard), « La grande cavalcade de la chanson autour du monde », *Music-Hall*, n°19, 1956, p.34-38

Cartier (Jacqueline), « Jacqueline Cartier vous révèle la jeune chanson », *Music-Hall*, n°51, mai 1959, p.26-49

Halimi (André), « Henri Salvador, super-boy de la chanson », *Music-Hall*, n°42, juillet/août 1958, p.30-31 + p.63

Halimi (André), « La chanson face aux problèmes délicats de son exploitation », *Music-Hall*, n°41, juin 1958, p.48-49

Halimi (André), « La chanson populaire est-elle un art mineur ? », *Music-Hall*, n°40, mai 1958, p.46-47 + p.54-57 + p.63

Halimi (André), « Georges Auric », *Music-Hall*, n°27, avril 1957, p.11 + p.62

Halimi (André), « Les véritables héritiers de la bonne chanson », *Music-Hall*, n°38, mars 1958, p.28-30 + p.55

J.C., « "Eddie Barclay", don juan en haute-fidélité », *Music-Hall*, n°35, décembre 1957, p.56-57 + p.71-73

J.E., « "Le coq 59" : preuve de la vitalité de la chanson française », *Music-Hall*, n°52, juin 1959, p.59

S. de N., « Sacha Distel », *Musi- Hall*, n°53, juillet/août 1959, p.16-18 + p.57

Schwab (Claude), « Brenda Lee », *Music-Hall*, n°48, février 1959, p.30-31

Courrier des lecteurs de *Music-Hall*

« Courrier de Music-Hall », *Music-Hall*, n°24, janvier 1957, p.4

Rock & Folk

Adler (Philippe), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.62

Adler (Philippe), « Antoine », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.60

Adler (Philippe), « Hugues Aufray », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.61

Adler (Philippe), « Paisible Saint-Laurent », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.30-31 + p.66

Adler (Philipe), « Michel Polnareff », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.54

Adler (Philippe), « Polnareff : un sacré cœur », *Rock & Folk,* n°1, novembre 1966, p.34-41

Adrien (Yves), « Je chante le rock électrique », *Rock & Folk*, n°72, janvier 1973

Adrien (Yves), « Magma », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.66-67

Adrien (Yves), « Sex Stars », *Rock & Folk*, n°51, avril 1971, p.46-49

Alessandrini (Paul), « Gong comme la lune », *Rock & Folk*, n°57, octobre 1971, p.37-41

Alessandrini (Paul), « Californie ! Californie ! », *Rock & Folk*, n°49, février 1971, p.68-72

Alessandrini (Paul), « Nouvelles de l'underground », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.21

Alessandrini (Paul), « Les pop », *Rock & Folk*, n°46, novembre 1970, p.62-64 + p.97

Alessandrini (Paul), « Pop français », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.50-53

Alessandrini (Paul), « Pop aux Halles », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.13-15

Alessandrini (Paul), « Les folles nuits d'Amougies », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.46-57

Auteur non renseigné, « Question techniques à Triangle », *Rock & Folk*, n°52, mai 1971, p.37

Auteur non renseigné, « Réponses 71 », *Rock & Folk*, n°51, avril 1971, p.32-40

Auteur non renseigné, « Campus et Lancelot », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.10

Auteur non renseigné, « Campus sur Europe », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.8

Auteur non renseigné, « Editorial », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.13

Bailleux (Jean-Marc) et Vassal (Jacques), « Spécial France », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.35-45 + p.107

Bailleux (Jean-Marc), « Marcoeur joie », *Rock & Folk*, n°123, avril 1977, p.56-59

Bailleux (Jean-Marc), « Ange passe », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.60-65

Bailleux (Jean-Marc), « Ange Tourne », *Rock & Folk*, mars 1976, n°110, p.28

Bailleux (Jean-Marc), « Klaus », *Rock & Folk*, n°108, janvier 1976, p.84-88

Barsamian (Jacques), « Michel Polnareff », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.94

Barsamian (Jacques), « O.R.T.F. POP », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.3-4

Barsamian (Jacques), « Campus 70 », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.5

Barsamian (Jacques), « Martin Circus », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.9-10

Barsamian (Jacques), « Le Triangle », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.5-6

Barsamian (Jacques), « Michel Polnareff », *Rock & Folk*, n°21, octobre 1968, p.62

Barsamian (Jacques), « Et la fête continue (7) », *Rock & Folk*, °20, août/septembre 1968, p.45-47

Barsamian (Jacques), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.65

Barsamian (Jacques), « Johnny Hallyday », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.65

Barsamian (Jacques), « Quelques plages avec Ronnie Bird », *Rock & Folk,* n°18, mai 1968, p.7

Barsamian (Jacques), « Et la fête continue (4) », *Rock & Folk*, n°17, avril 1968, p.49-51

Barsamian (Jacques), « Quelques plages avec Herbert Léonard », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.9

Barsamian (Jacques), « Seconds résultats du référendum *R & F* 68 », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.3-4

Barsamian (Jacques), « Premiers résultats du premier référendum *Rock & Folk* 68 », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.3-4

Barsamian (Jacques), « L'épopée du rock », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.19-23

Bourre (Michel), « Parole d'ange », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.50-53

Bourre (Michel) et Coutin (Patrick), « Ma cabane à Kobaïa », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.56-61

Bourre (Michel), « Show biz blues », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.78-80

Bourre (Michel), « Poètes et paysans », *Rock & Folk*, n°123, avril 1977, p.43-45

Bourre (Michel), « Chute libre », *Rock & Folk*, n°121, février 1977, p.117

Bourre (Michel), « Le souffleur », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.86-89 + p.139-142

Boursier (Jocelyne), « France Gall », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.79

Boursier (Jocelyne), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°14, janvier 1968, p.65

Buisson (Daniel), « Polnareff 70 », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.58-61

Chabiron (Jacques), « Martin Circus », *Rock & Folk*, n°60, janvier 1972, p.74-75

Chabiron (Jacques), « Ange, Iris et Le Point », *Rock & Folk*, n°58, novembre 1971, p.36-39

Chabiron (Jacques), « La grande confusion », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.58-63

Chabiron (Jacques), « Un groupe français », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.46-49 + p.90

Chabiron (Jacques), « Daydé c'est l'espoir », *Rock & Folk*, n°52, mai 1971, p.19

Chabiron (Jacques), « Triangle au carré », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.15-17

Chabiron (Jacques), « Henri Leproux : J'accuse », *Rock & Folk*, n°46, novembre 1970, p.17-19

Chabiron (Jacques), « Ame Son », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.21-23

Chabiron (Jacques), « Cruciférius », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.125

Chabiron (Jacques), « Triangle », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.128

Chabiron (Jacques), « Martin Circus : autre chose ? », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p13-15

Chabiron (Jacques), « Aphrodite euphoriques », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.15

Chatain (Thierry), « Style anglais », *Rock & Folk*, n°222, septembre 1985, p.19

Châtain (Thierry), « 2-1 », *Rock & Folk*, n°215, janvier 1985, p.32

Chatenier (Pierre), « Magma », *Rock & Folk*, n°124, mai 1977, p.50

Chatenier (Pierre), « Nicole Croisille », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.73

Chatenier (Pierre), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.75

Chatenier (Pierre), « Aznavour enregistre », *Rock & Folk*, n°23, décembre 1968, p.3-4

Chatenier (Pierre), « Lancelot de Campus », *Rock & Folk*, n°22, novembre 1968, p.27-28

Chatenier (Pierre), « Polnareff et la variété sérieuse », *Rock & Folk*, n°20, août/septembre 1968, p.34-39

Chatenier (Pierre), « Croisille en français », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.36-38

Chatenier (Pierre), « Hugues Aufray », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.61

Chatenier (Pierre), « Barbara », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.61

Chatenier (Pierre), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°17, avril 1968, p.60

Chatenier (Pierre), « Herbert Léonard », *Rock & Folk*, n°17, avril 1968, p.62

Chatenier (Pierre), « Oh, écoute, mon pote ! », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.48-51

Chatenier (Pierre), « Claude Nougaro », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.66

Chatenier (Pierre), « Pierre Perret », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.67

Chatenier (Pierre), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.62

Chatenier (Pierre), « Inventaire 68 », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.31-35

Chatenier (Pierre), « Richard Anthony », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.59

Chatenier (Pierre), « Dutronc Tronquille », *Rock & Folk*, n°14, janvier 1968, p.36-40

Chatenier (Pierre), « Hugues Aufray », *Rock & Folk*, n°14, janvier 1968, p.63

Chatenier (Pierre), « Le nouvel Antoine », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.28-33

Chatenier (Pierre), « Horizon », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.32-35

Chatenier (Pierre), « La grève est finie », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.12

Coghe (Jean-Noël), « …une expérience avec Hendrix », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.48-51

Coghe (Jean-Noël), « Antoine show », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.4

Coghe (Jean-Noël), « Ronnie Bird », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.19-21

Collectif, « *Trente ans de Rock et de Folk* », *Rock & Folk*, hors-série, 1996

Collectif, « L'été pop », *Rock & Folk*, n°44, septembre 1970, p.26-66

Collectif, « Les Rolling Stones ont dit adieu à Brian Jones », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.29-37

Constantin (Philippe), « France aux deux visages », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p.43-46

Constantin (Philippe), « Colette la maudite », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.21-23

Coutin (Patrick), « Français heureux », *Rock & Folk*, n°129, octobre 1977, p.58-61

Coutin (Patrick) et Bourre (Michel), « Lucky Luc », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.53-56

Cressant (Pierre), « Eddy Mitchell», *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.83

Cressant (Pierre), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.80

Cressant (Pierre), « Nicole Croisille », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.65

Cressant (Pierre), « Stone Relax », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p. 50-51

Cristiani (François-René), « Le grand Georges », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.39-43

Cristiani (François-René), « 69-70 : Demandez le programme », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.3-5

Cristiani (François-René), « Le jazz et la java », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.46-49 + p.69

Cristiani (François-René), « Oui au Hair français ! », *Rock & Folk*, n°30, juillet 1969, p.3-4

Cristiani (François-René), « Les nouveaux canadiens », *Rock & Folk*, n°30, juillet 1969, p.55-59

Cristiani (François-René), « Révolution au Palais », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.39-52

Cristiani (François-René), « Evariste », *Rock & Folk*, n°23, décembre 1968, p.61

Cristiani (François-René), « Jacques Brel », *Rock & Folk*, n°22, novembre 1968, p.62

Cristiani (François-René), « Juliette Gréco », *Rock & Folk*, n°22, novembre 1968, p.65

Cristiani (François-René), « Montand parle en répétant », *Rock & Folk*, n°21, octobre 1968, p.36-40

Cristiani (François-René), « Art et contestation », *Rock & Folk*, n°20, août/septembre 1968, p.48-51 + p.65-66

Cristiani (François-René), « Un crooner pas sérieux », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.29-31

Cristiani (François-René), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.64

Cristiani (François-René), « 14 novembre : Hallyday le prophète », *Rock & Folk*, n°14, janvier 1968, p.29-32

D.M., « Jacques Higelin », *Rock & Folk*, n°121, février 1977, p.40-41

De Plasse (Hervé), « *Trust* », *Rock & Folk*, n°215, janvier 1985, p.90

Delorme (Michel), « Nougaro l'écorché », *Rock & Folk*, n°20, août/septembre 1968, p.20-24 + p.53-57

Dister (Alain), « Jolis mômes », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.64-65

Dister (Alain), « Punk an 1 », *Rock & Folk*, n°126, juillet 1977, p.58-65

Dister (Alain), « Cœur de pierre », *Rock & Folk*, n°78, juillet 1973, p,76

Dister (Alain), « Une fête populaire », *Rock & Folk*, n°57, octobre 1971, p.66-69

Dister (Alain), « GOONNNG », *Rock & Folk*, n°46, novembre 1970, p.5-7

Dister (Alain), « America America », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.58-65

Dister (Alain), « Psychedelic, qu'est-ce que c'est ? », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.34-39

Dubois (Claude), « Des nouvelles de Charlebois », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.57

Ducourant (Bruno), « Vive le son ! », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.17-19

Ducourant (Bruno), « Schmoll New L.P. », *Rock & Folk*, n°53, juin 1971, p.19

Ducray (François), « Bijou », *Rock & Folk*, n°130, novembre 1977, p.70-73

Ducray (François), « L'ombre du h », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.66-67 + p.108-109

Feller (Benoît), « Ange », *Rock & Folk*, n°132, janvier 1978, p.149

Feller (Benoît), « Belleville Nashville », *Rock & Folk*, n°131, décembre 1977, p.67-71

Hackenbuch (J.F.), « France Gall », *Rock & Folk*, n°16, mars 1968, p.64

Hebey (Jean-Bernard), « Un chanteur populaire », *Rock & Folk*, n°49, février 1971, p.73-74

Hebey (Jean-Bernard), « La machine Charden », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.29-31

J.C., « Byg France », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.65

Jouffa (François), « Gros rouge à Loudéac », *Rock & Folk*, n°55, août 1971, p.13-15

Jouffa (François), « Les cheveux du diable », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.65

Jouffa (François), « Pop potins », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.6

Kœchlin (Philippe), « Festival Annulé », *Rock & Folk*, n°55, août 1971, p.38-43

Kœchlin (Philippe), « Les coups », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.25-26

Kœchlin (Philippe), « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.61-65

Kœchlin (Philippe), « Fête à Wight », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.35-55 + p.85

Koechlin (Philippe), « Eddy Mitchell », *Rock & Folk*, n°22, novembre 1968, p.53

Kœchlin (Philippe), « Un show brulant », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.20-27

Kœchlin (Philippe), « Eddy Le solitaire », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.34-41

Kœchlin (Philippe), « Le Pop Club de José Artur », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.30-31 + p.57

Lamaison (Jean-Louis), « Bijou », *Rock & Folk*, n°124, mai 1977, p.138-140

Leduc (Jean-Marie), « Hier est aujourd'hui », *Rock & Folk*, n°115, août 1976, p.40-43

Logivière (Régis), « Punk landes », *Rock & Folk*, n°117, octobre 1976, p.41-45

Logivière (Régis), « Véronique Sanson », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.125-126

M.D.B., « Téléphone », *Rock & Folk*, n°126, juillet 1977, p.47

Manœuvre (Philippe), « Le rock des neuf », *Rock & Folk*, n°132, janvier 1978, p.86-97

Manœuvre (Philippe), « Le bateau ivre », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.23-27

Manœuvre (Philippe), « Punk ? », *Rock & Folk*, n°122, mars 1977, p.62-71

Manœuvre (Philippe), « Jacques Higelin », *Rock & Folk*, n°111, avril 1976, p.113-115

Manœuvre (Philippe), « Patti Smith », *Rock & Folk*, n°108, janvier 1976, p.117-119

Marchon (Michel), « Bruits de Londres », *Rock & Folk*, n°58, novembre 1971, p.64-67

Marchon (Michel), « Le violon selon Jean-Luc », *Rock & Folk*, n°53, juin 1971, p.46-49

Mohr (Kurt), « Petula Clark », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.62

Mohr (Kurt), « Jacques Dutronc », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.62

Muller (Hervé), « Frère Jacques et les loulous », *Rock & Folk*, n°109, février 1976, p.78-81

Nicolas (Lucien), « Léo Ferré », *Rock & Folk*, n°42, juillet 1970, p.78-79

Paringaux (Philippe), « Un fou du folk », *Rock & Folk*, n°55, août 1971, p.9-11

Paringaux (Philippe), « Triangle », *Rock & Folk*, n°46, novembre 1970, p.71-73

Paringaux (Philippe), « Magma », *Rock & Folk*, n°41, juin 1970, p.75-77

Paringaux (Philippe), « Magma », *Rock & Folk*, n°40, mai 1970, p.13

Paringaux (Philippe), « Montreux pop », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.50-85 + p.107-109

Paringaux (Philippe), « Pierrot le galérien », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.39-41

Paringaux (Philippe), « Variations mal jugés ? », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.17-19

Paringaux (Philippe), « The Jean-Luc Ponty Experience », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.73

Paringaux (Philippe), « Chicago », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.46-55

Paringaux (Philippe), « Le loup des steppes », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.42-45

Paringaux (Philippe), « Zoo », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.83-85

Paringaux (Philippe), « Variations », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.87

Paringaux (Philippe), « Martin Circus », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.65

Paringaux (Philippe), « Soft machine à Paris », *Rock & Folk*, n°31, août 1969, p.6

Paringaux (Philippe), « Johnny Hallyday », *Rock & Folk*, n°29, juin 1969, p.77

Paringaux (Philippe), « Deux Anglais à Paris », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.3-4

Paringaux (Philippe), « Hendrix : dans les étoiles », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.32-35

Pietri (Stéphane), « Béret punk », *Rock & Folk*, n°132, janvier 1978, p.123

Pietri (Stéphane), « Béret punk », *Rock & Folk*, n°130, novembre 1977, p.47

Pietri (Stéphane), « Beret punk », *Rock & Folk*, n°125, juin 1977, p37

R.L., « Téléphone », *Rock & Folk*, n°125, juin 1977, p.41

Raisner (Albert), « Point-chaud », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.11-13

Relda (Antoine), « Frank Alamo », *Rock & Folk*, n°6, avril 1967, p.59

Seloron (Françoise), « Clerc et Hair », *Rock & Folk*, n°30, juillet 1969, p.52-54

Tronchot (Jean), « Hey Joe », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.44-47

Tronchot (Jean), « Le tour Dutronc », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.24-27

Tronchot (Jean), « Que devient Hector ? », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.67

Vassal (Jacques), « Musique verte », *Rock & Folk*, n°127, août 1977, p.61-63

Vassal (Jacques), « Printemps », *Rock & Folk*, n°125, juin 1977, p.54-55

Vassal (Jacques), « Le vent nouveau », *Rock & Folk*, n°115, août 1976, p.43-47

Vassal (Jacques), « Les fous du folk », *Rock & Folk*, n°50, mars1971, p.17-19

Vassal (Jacques), « Folk à l'Anglaise », *Rock & Folk*, n°50, mars 1971, p.58-62

Vassal (Jacques), « Catherine Ribeiro + Alpes », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.78-79

Vassal (Jacques), « Alan Stivell », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p.87-89

Vassal (Jacques), « Ribeiro + Alpes », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.69-70

Vassal (Jacques), « Grande affiche et Brel », *Rock & Fol*k, n°43, août 1970, p.7

Vassal (Jacques), « Emmanuel Booz », *Rock & Folk*, n°41, juin 1970, p.91

Vassal (Jacques), « Pop à Rennes », *Rock & Folk*, n°40, mai 1970, p.19

Vassal (Jacques), « Georges Brassens », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.68-69

Vassal (Jacques), « Catherine Ribeiro », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.73-75

Vassal (Jacques), « Guy Béart », *Rock & Folk*, n°36, janvier 1970, p.77

Vassal (Jacques), « Ballade québécoise », *Rock & Folk*, n°33, octobre 1969, p.27 + p.84

Vassal (Jacques), « Pour la chanson contre ? », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p. 50-51

Vassal (Jacques), « Pete Seeger en conférence et sur scène », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.3-4

Victor (Christian), « Stinky Toys », *Rock & Folk*, n°132, janvier 1978, p.143

Villers (Claude) et Dister (Alain), « La nouvelle Amérique », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.45-55

Wallace (Olivier), « Françoise Hardy », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.53

Courrier des lecteurs de *Rock & Folk*

« A l'Huma », *Rock & Folk*, n°58, novembre 1971, p.25
« Accordéon-musette », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.96
« Admirable Beatniks », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.13-15 + p.57
« Beau travail », *Rock & Folk*, n°50, mars 1971, p.27
« Bonnes Boîtes », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.17
« Courrier des lecteurs », *Rock & Folk*, n°18, mai 1968, p.17-21
« Courrier des lecteurs », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.13-15 + p.57
« Curieux accent », *Rock & Folk*, n°38, mars 1970, p.96-97
« Des pionniers aux anglais », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.10
« Des questions », *Rock & Folk*, n°34, novembre 1969, p.9
« Dialectique », *Rock & Folk*, n°121, février 1977, p.131
« Du mieux », *Rock & Folk*, n°58, novembre 1971, p.29-31
« En sens inverse », *Rock & Folk*, n°50, mars 1971, p.27-29
« Esprit français », *Rock & Folk*, n°49, février 1971, p.31
« Et la musique ? », *Rock & Folk*, n°44, septembre 1970, p.23
« Free lance », *Rock & Folk*, n°35, décembre 1969, p.29
« Gauchistes », *Rock & Folk*, n°39, avril 1970, p.129
« Hubert Charmant », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.11-15
« Il faut créer une langue française », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.21
« J'étais à Wight », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.27
« L'ajevo », *Rock & Folk*, n°59, décembre 1971, p.31-33
« La musique/plaisir », *Rock & Folk*, n°42, juillet 1970, p.27-29
« La vie, la mort », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.95-96
« Larges d'esprit », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.15
« Le sort d'Eddie Cochran », *Rock & Folk*, n°3, n°3, janvier 1967, p.5
« Les adaptations », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.16
« Les Cream, très bons », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.5
« Les Portes », *Rock & Folk*, n°131, décembre 1977, p.19-23
« Les Stones, les seuls, les vrais », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.6-7
« Les Stones : dégoutant », *Rock & Folk*, n°1, novembre 1966, p.5
« Lettre de Magma », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.25-27
« Merci, mon pote », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.11-15
« Mick capitaliste », *Rock & Folk*, n°25, février 1969, p.19
« Mon poing sur la G… », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.5
« Ok ? », *Rock & Folk*, n°125, juin 1977, p.21-24
« On veut du rock », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.66

« Pas de politique », *Rock & Folk*, n°42, juillet 1970, p.29

« Pas des rigolos », *Rock & Folk*, n°19, juin/juillet 1968, p.17

« Périgueux Blues », *Rock & Folk*, n°126, juillet 1977, p.16-19

« Piqué le king », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.57

« Pisse-froid », *Rock & Folk*, n°120, janvier 1977, p.18-21

« Plumpton », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.96-97

« Pop politique », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.97

« Populaire », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.27-29

« Pour tout le monde », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.13

« Pourquoi les musicoramas ? », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.17-19

« Pourquoi Sacha ? », *Rock & Folk*, n°32, septembre 1969, p.17

« Pseudo-beatniks », *Rock & Folk*, n°5, mars 1967, p.16

« Punk ou pas ? », *Rock & Folk*, n°122, mars 1977, p.72-77

« Quelque part aux USA », *Rock & Folk*, n°51, avril 1971, p.29-31 + p.92

« Sarah extraordinaire », *Rock & Folk*, n°4, février 1967, p.13

« Ses notes de gaz », *Rock & Folk*, n°1, novembre 1966, p.7

« Soft Machine à Paris », *Rock & Folk*, n°37, février 1970, p.27

« Son destin », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.15

« Style Elvis », *Rock & Folk*, n°52, mai 1971, p.29-31

« Surtout Dick Dale », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.5

« Underground », *Rock & Folk*, n°56, septembre 1971, p.25-27

« Underground », *Rock & Folk*, n°54, juillet 1971, p.24 + p.81

« Une vieille musique », *Rock & Folk*, n°2, décembre 1966, p.10 + 58

« Vive Anne Vanderlove », *Rock & Folk*, n°8, juin 1967, p.13-15 + p.57

« Vous les Français », *Rock & Folk*, n°45, octobre 1970, p.27

« Vous m'écœurez », *Rock & Folk*, n°43, août 1970, p.17 + p.73

« Vous vous foutez du monde », *Rock & Folk*, n°3, janvier 1967, p.6-7

« West Coast Sound », *Rock & Folk*, n°55, août 1971, p.68

« Yesterday de Haendel », *Rock & Folk*, n°7, mai 1967, p.11-15

Salut les Copains

Abitan (Guy), « Quatre mousquetaires qui ont sauvé le rock anglais », *Salut les Copains*, n°19, février 1964, p.20-27 + p.96-97

Abitan (Guy), « Sylvie », *Salut les Copains*, n°19, février 1964, p.42-55

Abitan (Guy), « Heureusement, il y a Eddy », *Salut les Copains*, n°17, décembre 1963, p.62-66 + p.84 + p.122

Asaria (Gérard), « Avec Cliff dans son île », *Salut les Copains*, n°11, juin 1963, p.30-35 + p.103-105

Auteur non renseigné, « Ma place est réservée », *Salut les Copains*, n°66, janvier 1968, p.36-43

Auteur non renseigné, « Les hippies, qu'est-ce que c'est ? », *Salut les Copains*, n°65, décembre 1967, p.48-53

Auteur non renseigné, « La nouvelle génération turbulente des groupes anglais », *Salut les Copains*, n°65, décembre 1967, p.90-97

Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°64, novembre 1967, p.109-112

Auteur non renseigné, « Les chansons chouchous du mois », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.19-26

Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.117-120

Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°62, septembre 1967, p.130-131

Auteur non renseigné, « Du haut de leur dernier disque, quatre Beatles vous contemplent », *Salut les Copains*, n°61, août 1967, p.52-57 + p.98

Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°61, août 1967, p.86

Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°60, juillet 1967, p.89-91

Auteur non renseigné, « Le cahier de Chouchou », *Salut les Copains*, n°59, juin 1967, p.112-113

Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°57, avril 1967, p.108-109

Auteur non renseigné, « Les Américains ont aussi "leurs Beatles", ce sont les Monkees », *Salut les Copains*, n°57, avril 1967, p.110-113

Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°56, mars 1967, p.92-95

Auteur non renseigné, « Les poèmes de Donovan », *Salut les Copains*, n°55, février 1967, p.48-49

Auteur non renseigné, « Veux-tu danser Cloclo ? », *Salut les Copains*, n°55, février 1967, p.76-79

Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°55, février 1967, p.86-89

Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°53, décembre 1966, p.129-130

Auteur non renseigné, « Allons à Londres », *Salut les Copains*, n°51, octobre 1966, p.48-51

Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°51, octobre 1966, p.123

Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°50, septembre 1966, p.142-145

Auteur non renseigné, « La petite chronique de chouchou », *Salut les Copains*, n°48, juillet 1966, p.95

Auteur non renseigné, « Johnny et Antoine au jeu de la vérité », *Salut les Copains*, n°47, juin 1966, p.50-51

Auteur non renseigné, « Dick à la mode “mod” », *Salut les Copains*, n°44, mars 1966, p.74-79

Auteur non renseigné, « A Paris quand revient…la nuit », *Salut les Copains*, n°44, mars 1966, p.53-59

Auteur non renseigné, « Johnny 66 », *Salut les Copains*, n°44, mars 1966, p.64-67

Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°42, janvier 1966 p.83-85

Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°41, décembre 1965, p.127

Auteur non renseigné, « La petite chronique de Chouchou », *Salut les Copains*, n°40, novembre 1965, p.108-109

Auteur non renseigné, « Bob Dylan, c’est tout un poème », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.124-127 + p.159-161

Auteur non renseigné, « 40 questions à Johnny », *Salut les Copains*, n°34, mai 1965, p.112-113 + p.135-141

Auteur non renseigné, « Sept nouveaux venus pour le printemps », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.28-42

Auteur non renseigné, « 40 questions à Claude François », *Salut les Copains*, n°16, novembre 1963, p.30-33

Auteur non renseigné, « S.L.C. Actualités », *Salut les Copains*, n°13, août 1963, p.36

Auteur non renseigné, « S.L.C. Actualités », *Salut les Copains*, n°10, mai 1963, p.85-86

Auteur non renseigné, « L’histoire des Tornados c’est celle de tel star », *Salut les Copains*, n°9, avril 1963, p.36-39

Auteur non renseigné, « “Belles, belles, belles”, c’est Claude François », *Salut les Copains*, n°6, janvier 1963, p.14-17

Auteur non renseigné, « S.L.C. Actualités », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.82-85

Auteur non renseigné, « Quatre chanteurs au départ », *Salut les Copains*, n°2, septembre 1962, p.12-21

Auteur non renseigné, « Pour ou contre Vince Taylor », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.22-25

Auteur non renseigné, « Tournez cette page et apprenez tout sur les 13 grands », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.45-54

Barsamian (Jacques), « L’épopée du rock. Les pionniers », *Salut les Copains*, n°14, septembre 1963, p.22-25 + p.108

Brulé (Claude), « Un croulant à la nation », *Salut les Copains*, n°13, août 1963, p.31 + p.90

Cabages (Bény), « Un week end chez Sheila », *Salut les Copains*, n°12, juillet 1963, p.52-58 + p.122-123

Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Adamo », *Salut les Copains*, n°45, avril 1966, p.49-87 + p.128-131 + p.141

Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Johnny Hallyday », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.58-155

Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur l'Angleterre », *Salut les Copains*, n°37, août 1965, p.30-89

Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Sylvie Vartan », *Salut les Copains*, n°36, juillet 1965, p.27-85 + p.102-103 + p.107-115

Collectif, « Tout, tout, tout et le reste sur Claude François », *Salut les Copains*, n°33, avril 1965, p.58-119 + p.125-130 + p.143 + p.151-152

Filipacchi (Daniel), « Je vous emmène à Europe 1 », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.26-33

Filipacchi (Daniel), « Editorial », *Salut les Copains*, n°2, septembre 1962, p.11

Filipacchi (Daniel), « Editorial », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.3

Frimbois (Jean-Pierre), « Un pur beatnik nommé Polnareff », *Salut les Copains*, n°48, juillet 1966, p.40-43 + p.103

Frimbois (Jean-Pierre), « Petit Ronnie deviendra grand », *Salut les Copains*, n°34, mai 1965, p.66-71 + p.131

Frimbois (Jean-Pierre), « Où en est le rock anglais », *Salut les Copains*, n°31, février 1965, p.18-23 + p.115

Frimbois (Jean-Pierre), « Ca va saigner : Voilà les Rolling Stones », *Salut les Copains*, n°27, octobre 1964, p.78-83 + p.117

Gaillac (Rolland), « Bizarre ! On nous a chanté Antoine », *Salut les Copains*, n°57, avril 1967, p.62-67 + p.141-146

Gaillac (Rolland), « Antoine, c'est quelqu'un », *Salut les Copains*, n°44, mars 1966, p.96-99 + p.111

Gaillac (Roland) et Vincent (Éric), « L'épopée du rock n° 3 », *Salut les Copains*, n°16, novembre 1963, p.80-82

Gaillac (Roland), « Un groupe plein d'esprits : Les Fantômes », *Salut les Copains*, n°8, mars 1963, p.16-21 + p.80-81

Gaillac (Roland), « Les Champions sur une nouvelle piste… », *Salut les Copains*, n°7, février 1963, p.16-21 + p.69

Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°52, novembre 1966, p.40-43

Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°43, février 1966, p.60-61

Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°38, septembre 1965, p.26-29

Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.54-55

Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°28, novembre 1964, p.89

Hallyday (Johnny), « La lettre de Johnny », *Salut les Copains*, n°20, mars 1964, p.93

Hallyday (Johnny), « Si vous cherchez la bagarre », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.4-9

Hallyday (Johnny), « 9 galettes dans ma valise », *Salut les Copains*, n°1, juillet/août 1962, p.26-27

J.-M.P., « Deux purs du rock : Eddy et Dick », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.56-73 + p.129-130

Jordan (Jacquelines), « 4 oiseaux rares qui ont bouleversé l'Amérique », *Salut les Copains*, n°21, avril 1964, p.77-83 + p.113

Mouly (Raymond), « Johnny au sommet », *Salut les Copains*, n°58, mai 1967, p.36-49 + p.151-162

Mouly (Raymond), « En route avec Johnny », *Salut les Copains*, n°54, janvier 1967, p.80-89 + p.94-95

Mouly (Raymond), « Donnons à Noël la clé Deschamps », *Salut les Copains*, n°43, février 1966, p.74-79 + p.90

Mouly (Raymond), « Ce Vince Taylor que l'on croyait méchant… », *Salut les Copains*, n°24, juillet 1964, p.78-83 + p.107

Mouly (Raymond), « Hugues Aufray. Le solitaire navigateur du skiffle », *Salut les Copains*, n°23, juin 1964, p.50-56

Mouly (Raymond), « 3 bizarres du rock », *Salut les Copains*, n°21, avril 1964, p.102-109 + p.130-133

Mouly (Raymond) « Johnny de douze à dix-huit ans », *Salut les Copains*, n°19, février 1964, p.66-71 + p.84-86

Mouly (Raymond), « Johnny de zéro à onze ans », *Salut les Copains*, n°18, janvier 1964, p.14-21 + p.67-69

Mouly (Raymond), « Le nouveau monde de Johnny et Sylvie », *Salut les Copains*, n°17, décembre 1963, p.42-59 + p.124-127

Mouly (Raymond), « Dick Rivers : un gars du sud qui ne perd pas le nord », *Salut les Copains*, n°12, juillet 1963, p.82-59 + p.114

Mouly (Raymond), « Claude François : un conquérant sorti de l'ombre », *Salut les Copains*, n°11, juin 1963, p.54-63 + p.106-107

Mouly (Raymond), « Le vrai visage d'une Idole », *Salut les Copains*, n°7, février 1963, p.34-47 + p.63-65

Mouly (Raymond), « Georges Brassens, qui es-tu ? », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.56-59

Mouly (Raymond), « Schmoll pour les copains », *Salut les Copains*, n°4, novembre 1962, p.16-24 + p.55

Mouly (Raymond), « Patient Richard Anthony », *Salut les Copains*, n°3, octobre 1962, p.20-31 + p.48-49

P.F., « Sidérants ces Spotnicks », *Salut les Copains*, n°10, mai 1963, p.38-43

Pascal (Jean-Marc), « La peau neuve de Bob Dylan », *Salut les Copains*, n°43, février 1966, p.54-59 + p.88

Pascal (Jean-Marc), « Qui es-tu Serge Gainsbourg ? Un solitaire insolite », *Salut les Copains*, n°47, juin 1966, p.96-97 + p.129-131

Taittinger (Michel), « Une folie ce festival de Windsor », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.110-115 + p.137-139

Taittinger (Michel), « Monkees », *Salut les Copains*, n°62, septembre 1967, p.38-43

Ténot (Frank), « Rock français ou rock anglo-saxon ? », *Salut les Copains*, n°30, janvier 1965, p.44-45 + p.108-110

Ténot (Frank), « Êtes-vous jazz ou pas jazz », *Salut les Copains*, n°8, mars 1963, p.50-55

Vincent (Eric), « Un jeune fauve nommé Herbert », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.88-91 + p.132

Vincent (Éric), « Brillants comme les Sunlights », *Salut les Copains*, n°52, novembre 1966, p.84-87 + p.117-121

Vincent (Éric), « Michel, l'ange des pavés », *Salut les Copains*, n°50, septembre 1966, p.59-63 + p.155

Vincent (Éric), « S'il n'en reste qu'un ce sera celui-là », *Salut les Copains*, n°43, février 1966, p.4-9

Vincent (Eric), « Le "deuxième" anniversaire de Claude François », *Salut les Copains*, n°27, octobre 1964, p.73 + p.129

Vincent (Éric), « Le domaine privé d'Eddy Mitchell », *Salut les Copains*, n°23, juin 1964, p.68-73 + p.129

Vincent (Éric), « La revanche de Danyel Gérard », *Salut les Copains*, n°22, mai 1964, p.110-113 + p.183

Vincent (Éric) et Gaillac (Rolland), « Pour les groupes, échec & mat ? », *Salut les Copains*, n°18, janvier 1964, p.44-45 + p.76-78

Vincent (Eric), « Vic Laurens. Une aventure tranquille », *Salut les Copains*, n°13, août 1963, p.18 + p.82-84

Vincent (Eric), « Petula Clark », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.34-41

Courrier des lecteurs de *Salut les Copains*

« 11 fois au Cash-Box », *Salut les Copains*, n°22, mai 1964, p.35-37

« 7 fois Yvette Horner », *Salut les Copains*, n°53, décembre 1966, p.21

« Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°65, décembre 1967, p.33

« Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.21

« Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°32, mars 1965, p.10-13

« Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°22, mai 1964, p.35-37

« Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°4, novembre 1962, p.69-70

« Cher Daniel… », *Salut les Copains*, n°4, novembre 1962, p.69-70

« Des groupes extraordinaires », *Salut les Copains*, n°22, mai 1964, p.80-81 + p.192-193

« Des novateurs », *Salut les Copains*, n°10, mai 1963, p.11

« Dossier Rolling Stones », *Salut les Copains*, n°63, octobre 1967, p.12

« Du yéyé musette », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.21

« Jimi le nouveau géant », *Salut les Copains*, n°61, août 1967, p.14

« Le rock tourne à la guimauve », *Salut les Copains*, n°5, décembre 1962, p.101

« Le texte n'a aucune importance », *Salut les Copains*, n°31, février 1965, p.12

« Les deux à la fois », *Salut les Copains*, n°9, avril 1963, p.15

« Les résultats du Bill-Board », *Salut les Copains*, n°21, avril 1964, p.22-25

« Les voix de l'Amérique », *Salut les Copains*, n°6, janvier 1963, p.65

« Leurs fleurs fanées », *Salut les Copains*, n°64, novembre 1967, p.32

« Mademoiselle Age Tendre », *Salut les Copains*, n°28, novembre 1964, p.35

« Pourquoi pas nous ? », *Salut les Copains*, n°31, février 1965, p.12

« Restons français ! », *Salut les Copains*, n°7, février 1963, p.74

« Sacrilège ! », *Salut les Copains*, n°55, février 1967, p.18

« Un nouveau style », *Salut les Copains*, n°39, octobre 1965, p.21

Autres articles de la presse généraliste ou spécialisée

Aknin (Alain-Guy), « Catherine Ribeiro + 2 Bis », *Bonne Soirée*, n°2504, 8 février 1970

Auteur non renseigné, « Chaussettes Noires, interview de William Bennaïm », *Juke Box Magazine*, n°113, février 1997, p.21

Auteur non renseigné, « Parents, qu'avez-vous fait de vos enfants ? Une enquête sur la jeunesse française d'aujourd'hui », *Parisien Libéré*, juin 1965

Auteur non renseigné, « Folk Singing : Sibyl with Guitar », *Time Magazine*, 23 novembre 1962, p.55

Auteur non renseigné, « Les "bandes" et leurs équipées sauvages », *France Observateur*, 30 juillet 1959, p.11-13

Auteur non renseigné, « référendum chansons », *Rallye Jeunesse*, août 1959, p.33

Bertolus, « Sept cents jeunes vous parlent à cœur ouvert », *Pédagogie*, n°7, juillet 1957, p.566

Bory (Jean-Louis), « D'où viens-tu Johnny ? Le yéyé au service de la B.A », *Arts*, 8 novembre 1963, p.6

Caviglioni (François), « Copains clopants », *Le Nouvel Observateur*, 11 avril 1968

Collin (Robert), « La crise James Dean atteint Paris », *Paris Match*, n°416, 30 mars 1957, p.12-17

Green (Archie), « Hillbilly music: source and symbol », *Journal of American Folklore*, vol.78, n°309, 1965, p.221

Hussenet (Jacques), « L'équipée sauvage de la République », *France Soir*, 29 décembre 1964, p.7

Jimenez (Jean-François), « Stators », *Enfer Magazine*, n°22, mars 1985, p.74

Joffroy (Pierre), « Le grand procès de la "fureur de vivre" », *Paris Match*, n°480, 21 juin 1958, p.56-61

Kervasdoué (Cécile de) et Pidard (Gilles), « Michel Lancelot ou les ambiguïtés de la contre-culture », *Médiamorphoses*, n° 4, hors-série, 2007

Koechlin (Philippe), « La chanson dynamite », *Le Métier*, n°5, août/septembre 1968, p.12-13

Le Goff (Jean-Pierre), « Du gauchisme culturel et de ses avatars », *Le Débat*, n°176, 2013/4, p.39-55

Saint-Pierre (Michel de), « L'école de la violence », *L'Aurore*, 5 juillet 1962, p.4

Smedt (Marc), « Campus : entretien avec Michel Lancelot », *Communication et langages*, n°7, 1970

Touchard (Philippe), « Trust », *Enfer Magazine*, n°21, février 1985, p.8-14

Vance (Vick), Descamps (Michel) et Menant (Georges), « Philippe le clandestin de l'Atlantique », *Paris Match*, n°461, 8 février 1958, p.22-27

Wenner (Jann), « Eric Clapton », in *The Rolling Stone Interviews*, New York, Paperback Library, 1971

Sources numériques (vidéos, articles, podcasts, blog, etc.)

« 1978/07/29 STARSHOOTER : Nuit Rock à Fourvière », *You tube*, disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=gL1MYIb9KuE

« Rencontre historique… pour une photo de légende !!! », disponible à l'adresse : https://www.maah3.com/Brassens%20Rencontre_historique.htm

« Serge Gainsbourg avec Bijou-Relax baby be cool (live Palais des Sports 1979) (vidéo amateur) », *Youtube*, disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=lpIBJPbmuEI

« Bruno Lion à propos de sa mission », Lunettes noires pour nuits blanches, Antenne 2, 9 septembre 1989, disponible sur le site de *l'INA* : https://www.ina.fr/video/I07241524/bruno-lion-a-propos-de-sa-mission-video.html

« Des villages de Cassini aux communes d'aujourd'hui », disponible sur le site de l'*EHESS* à l'adresse : http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select_resultat=35906

« Interview de Serge Gainsbourg par Denise Glaser », Discorama, 3 janvier 1965, disponible sur le site de l'*INA* à l'adresse : https://www.ina.fr/video/I05063703/interview-de-serge-gainsbourg-par-denise-glaser-video.html

« Interview Stella Vander-le Triton », *Le Triton*, 2015, disponible à l'adresse : http://www.letriton.com/tritonline/interview/stella-vander-246

« James Bond 007 contre Docteur No », *JP's Box-Office*, disponible à l'adresse : http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=9337

« Johnny Hallyday ("Born Rocker Tour") : interview par Philippe Manœuvre (juin 2013.24mm) », disponible sur *Youtube* : https://www.youtube.com/watch?v=jCafZE8ZvCQ

« La résurrection d'Emile Jacotey par le groupe Ange », *France Info*, 2014, disponible à l'adresse : https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/chanson-francaise/la-resurrection-d-emile-jacotey-par-le-groupe-ange_3297217.html

« Le fils de Johnny Hallyday », JT de 13h, 15 août 1966, disponible sur le site de l'*INA* à l'adresse : https://www.ina.fr/video/CAF89016102/le-fils-de-johnny-hallyday-video.html

« Line Renaud et son filleul Johnny Hallyday », 18 avril 1960, disponible sur le site de l*'INA* : http://www.ina.fr/video/I09040628

« LOI n°94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française », *Legifrance*, disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000349929&categorieLien=id

« Portrait Catherine Ribeiro », Journal de 20H, Antenne 2, 27 octobre 1980, disponible sur le site de l'*INA*, à l'adresse : https://www.ina.fr/video/CAB8002004801

« Serge Gainsbourg avec Bijou-Les Papillons Noirs (Version Inédite) 1978 », *Youtube*, disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=JGHGzXXzCfU

« The Rolling Stones », *Billboard*, disponible à l'adresse: https://www.billboard.com/music/the-rolling-stones

« The Rolling Stones-Let's Spend The Night Together (Let's Spend Some Time Together) », *Youtub*e, disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=PkaVYzGi2MU

Abela (Emmanuel), « Philippe Paringaux. Epiphane rock », *Novo*, n°20, 2012, p.32, disponible à l'adresse : https://issuu.com/media.pop/docs/novo_50/30

Archives du *Billboard* disponible à l'adresse : https://www.musicoutfitters.com/top-100-songs.htm

Auteur non renseigné, « Chauffe, Marcel ! », *Expressio*, disponible à l'adresse : http://www.expressio.fr/expressions/chauffe-marcel.php

Bourguinat (Elisabeth), « La réussite exemplaire d'une petite SARL, "Mélodie", dans l'industrie du disque », *DPH*, 1998, disponible à l'adresse : http://base.d-p-h.info/fr/fiches/premierdph/fiche-premierdph-4616.html

Box Office Story, disponible à l'adresse : http://www.boxofficestory.com/

Brunner (Vincent), « Comment les paroliers contournaient la censure pour parler de sexe dans les chansons », L*es Inro*ckuptibles, 2016, disponible à l'adresse : https://www.lesinrocks.com/2016/05/20/musique/musique/moyens-detournes-paroliers-parler-de-sexe/

Caunes (Antoine de), « Laurent Chalumeau et les Excellents », *France-inter*, 2018, disponible à l'adresse : https://www.franceinter.fr/emissions/popopop/popopop-17-mai-2018

Cott (Johnathan), « Mick Jagger : The Rolling Stone Interview », *Rolling Stone*, 12 octobre 1968, disponible à l'adresse : https://www.rollingstone.com/music/news/the-rolling-stone-interview-mick-jagger-19681012

Décret du 8 janvier 1969, *Legifrance*, disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000876585

Deshayes (Eric), « Les Fronts de libération de la pop et du rock », *Néosphères*, disponible à l'adresse : http://neospheres.free.fr/rock-francais/front-rock.htm

Dillies (Béatrice), « Albi. Chanter, ils en rêvent depuis tout petit et enregistrent déjà leur premier disque », *La Depêche.fr*, 2017, disponible à l'adresse : https://www.ladepeche.fr/article/2017/02/26/2524474-chanter-revent-depuis-tout-petit-enregistrent-deja-premier-disque.html

Discog, disponible à l'adresse : https://www.discogs.com/fr/

Dumonteil (Serge), « Notre petite histoire (illustrée) de la presse rock en France », *Stevie Dixon*, disponible à l'adresse : http://steviedixon.com/presse.html

Ferment (Fabrice), *Top-France*, disponible à l'adresse http://www.top-france.fr/

Fournier (J.), « Morh, Kurt », *Phonothèque nationale suisse*, disponible à l'adresse : https://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi4.exe/inet_jazzbionamedetail?NAME_ID=75355.011&LNG_ID=ITA

Geiss (Michel), « Initiation au Mixage », *Mixound*, 2008, disponible à l'adresse : http://www.mixound.com/Tutorials/Initiation%20Mixage/

Griessen (France de), « A propos de Marjorie Alessandrini… Rencontre avec Paul Alessandrini », *Land of Enchantment-blog de France de Griessen*, 2015, disponible à

l'adresse : https://landofenchantment.weebly.com/blog/a-propos-de-marjorie-alessandrinirencontre-avec-paul-alessandrini

Interview d'Henri Salvador, « Henri Salva d'or », [en ligne], *Les inRocks*, 9 novembre 2000. <http://www.lesinrocks.com/2000/11/09/musique/henri-salva-dor-11227507/>

Interview de Michel Legrand, « Michel Legrand : Avec Macha Méril, on a 18 ans tous les deux », [en ligne], *France-info*, 5 juin 2015. <http://www.franceinfo.fr/emission/tout-et-son-contraire/2014-2015/michel-legrand-avec-macha-meril-18-ans-tous-les-deux-08-06-2015-04-25>

James (Gary), « Interview with Mersey Beat Magazine Founder », *Classic bands*, disponible à l'adresse : http://www.classicbands.com/BillHarryInterview.html

James (Gary), « Interview with Terry Sylvester of The Hollies », *Classic bands*, disponible à l'adresse: http://www.classicbands.com/HolliesInterview.html

Lesueur (Daniel) et Durand (Dominic), *InfoDisc*, disponible à l'adresse : http://www.infodisc.fr/Chanson_Meilleure_Place_60.php

Manœuvre (Philippe), « Existe-t-il un rock français ? », Conférence Iségoria, Nantes, 23 septembre 2009, disponible sur *You Tube* à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=pG6gTGv3yEg

Mercier (Jacques), *Le Golf Drouot*, 2000, disponible à l'adresse : http://www.golfdrouot.fr/

Morin (Gilles), « Yves Jouffa », *Le maitron*, 2011, disponible à l'adresse : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article137496

Nicholls (Robert), « Rob The London Mod-part 2 », *The mod generation*, disponible à l'adresse : http://www.themodgeneration.co.uk/2009/07/london-mods.html

Official Charts, disponible à l'adresse : https://www.officialcharts.com/artist/28195/rolling-stones/

Paczynski (Georges), « Les batteurs français des années 1940-1950 », *Georges Paczynski Website*, disponible à l'adresse : https://www.georges-paczynski.com/documents/presse/texte-inedit-les-batteurs-francais-des-annees-1940-1950/

PopulationPyramid.net, disponible à l'adresse : https://www.populationpyramid.net/fr/france/1958/

Raya (Aurélie), « Philippe Manœuvre, un monument français », *Paris Match*, 2009, disponible à l'adresse : https://www.parismatch.com/Culture/Musique/Philippe-Manoeuvre-un-monument-francais-141147

Roy (Bruno), « Chansonniers », *L'encyclopédie Canadienne*, 2006, disponible à l'adresse : https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chansonniers

Sauret (Philippe), « Et la France découvrit le blues : 1917 à 1962 », *La Gazette de Greenwood*, 1997, « Le blues et le grand public », disponible à la d'adresse : http://gazettegreenwood.chez.com/doc/bluesfrance/part10.htm

Sportis (Yves), « Philippe Adler », *Jazz Hot*, n°679, 2017, disponible à l'adresse : https://www.jazzhot.net/PBEvents.asp?ActionID=67240448&PBMItemID=32459

Vignol (Baptiste), « Sur les chemins de Katmandou, avec François Jouffa », Mais qu'est-ce qu'on nous chante ?, 2010, disponible à l'adresse : http://delafenetredenhaut.blogspot.com/2010/04/sur-les-chemins-de-katmandou.html

Annexes

Liste des encadrés, tableaux, graphiques et illustrations… p.763

Présentation des enquêtés. Synthèse des trajectoires biographiques … p.767

Liste des encadrés, tableaux, graphiques et illustrations…

Encadrés

Encadré 1 : Une interprétation de la fascination occidentale européenne pour le « primitif »… p.102

Encadré 2 : Surreprésentation des origines « noires » du rock… p.105

Encadré 3 : Un antiméricanisme gaulliste ?... p.116

Encadré 4 : Le Plan Marshall dans le contexte de la Reconstruction… p.117

Encadré 5 : La thèse de la colonisation de la France par les Etats-Unis… p.118

Encadré 6 : Le PCF, « premier parti de France »… p.119

Encadré 7 : Le succès étatsunien de quelques musiciens français dans *Music-Hall*… p.128

Encadré 8 : La place mineure de la musique dans les hiérarchies culturelles instituées par l'Etat… p.136

Encadré 9 : Origine sociale des publics jeunes du rock, du jazz et des yéyés au début des années 60… p.150

Encadré 10 : L'enseignement moral des films sur la jeunesse étatsunienne… p.158

Encadré 11 : L'adolescence dans les sciences humaines et sociales… p.162

Encadré 12 : L'idée d'une culture jeune chez Talcott Parsons et Edgar Morin… p.168

Encadré 13 : La construction médiatique et politique de la jeunesse en sujet sociétal dans les années 50… p.169

Encadré 14 : Mise en scène médiatique des « blousons noirs »… p.171

Encadré 15 : Mise en jeu d'une transnationalité de la délinquance juvénile… p.172

Encadré 16 : Vince Taylor, chanteur britannique ou étatsunien ?... p.186

Encadré 17 : La country music comme « musique blanche »… p.189

Encadré 18 : Nashville et la country… p.189

Encadré 19 : Le rock, synthèse des « musiques noires » et des « musiques blanches »… p.190

Encadré 20 : Salut les Copains. Deux médias tenus par des passionnés de jazz… p.192

Encadré 21 : L'accessibilité de la vedette dans *Jazz Magazine* et à Europe n°1… p.202

Encadré 22 : Le public jeune du rock au Royaume-Uni dans les années 50. Un goût ouvrier ?... p.212

Encadré 23 : Le succès du rock au Royaume-Uni et en France dans les années 50… p.212

Encadré 24 : Le succès britannique des Beatles… p.222

Encadré 25 : Chuck Berry, *bluesman* ou rocker ?... p.230

Encadré 26 : La circulation des thèmes du mouvement hippie : exportation/importation ou circulation transnationale ?... p.649

Encadré 27 : Des déterminants sociaux et contextuels au(x) nationalisme(s) culturel(s)… p.655

Encadré 28 : Quelques éléments théoriques sur les musiques dites « traditionnelles »… p.658

Encadré 29 : Le jacobinisme culturel : réalité d'une période historique ou biais méthodologique ?... p.663

Encadré 30 : Gong : le cas particulier d'un groupe anglophone francisé… p.669

Tableaux

Tableau 1 : Archives de la presse musicale, généraliste et politique… p.73

Tableau 2 : Liste non exhaustive de concerts rocks dans des salles parisiennes de music-hall de 1960 à 1963… p.86

Tableau 3 : Origine sociale des enquêtés qui découvrent le rock étatsunien dans la seconde moitié des années 50… p.150

Tableau 4 : Liste non exhaustive de pseudonymes de musiciens et/ou noms de groupe anglophones parmi ceux qui ont enregistré au moins un disque produit en France entre 1960 et 1963… p.187

Tableau 5 : Quelques références aux Etats-Unis ou au Royaume-Uni dans les paroles de chansons sorties dans les années 60… p.275

Tableau 6 : Quelques albums enregistrés en partie ou entièrement aux Etats-Unis ou à Londres… p.289

Tableau 7 : Circulation intra-étatsunienne et internationale de quelques standards du rock… p.309

Tableau 8 : Quelques interprètes né à partir de 1939 qui ont co-écrit des chansons produites en France (originales ou adaptée)… p.378

Tableau 9 : Lectorat de *Salut les Copains* par origine sociale (enquête SOFRES en 1964)… p.382

Tableau 10 : Lectorat de *Salut les Copains* par CSP (enquête IFOP-ETMAR en 1963)… p.382

Tableau 11 : Liste non exhaustive de journalistes de *Rock & Folk* ayant effectué des études supérieures… p.454

Tableau 12 : Premier disque de groupes/artistes rock promus dans la presse rock entre 1968 et 1980… p.584

Tableau 13 : 45t de rock français dans les *top 60* annuels entre 1969 et 1981… p.588

Tableau 14 : 33t de rock français vendus en une année entre 1971 et 1980 (à partir de 75.00 exemplaires)… p.588

Tableau 15 : Rockers étrangers programmés par des acteurs alternatifs français… p.594

Graphique :

Graphique 1 : Origine nationale des chansons présentes dans les *top ten* mensuels de *Music-Hall… p.125*

Graphique 2 : Chansons présentes dans la rubrique « Europe n°1 sélectionne pour vous les meilleures chansons du jour » de *Salut les Copains…* p.315

Graphique 3 : Le goût des lecteurs de *Disco Revue*. Classement par espace national de production (moyenne exprimée en %)… p.405

Graphique 4 : Artistes en première de couverture selon l'espace national d'inclusion (exprimé en %)… p.476

Graphique 5 : Occurrences du terme « rock » dans *Le Monde…* p.477

Graphique 6 : Ouvrages sur le rock publiés en France… p.477

Graphique 7 : *Top 60* annuel des 45t par pays de production (en %)… p.534

Illustrations

Illustration 1 : Les *« poses "américaines" »* de Johnny Hallyday en 1961(source : *Salut les Copains*, n°19)… p.183

Illustration 2 : Johnny Hallyday en tenue militaire en 1965 (source : *Screenshot* du scopitone Quand Revient La Nuit ; *Youtube*)… p.183

Illustration 3 : Elvis Presley en tenue militaire à la fin des années 50 (source : http://elvispresley.canalblog.com/albums/4___militaire/photos/13096850-militaire.html)... p.183

Illustration 4 : Le blouson de cuir noir de Johnny Hallyday en 1966 (source : *Screenshot* du scopitone La Génération Perdue ; *Youtube*)… p.183

Illustration 5 : Marlon Brando dans *L'équipée Sauvage* sorti en 1953 (source : https://www.auzars.com/produit/photo-noir-et-blanc-de-marlon-brando-appuye-sur-sa-moto-dans-le-film-lequipee-sauvage-en-1953/)... p.183

Illustration 6 : Eddy Mitchell en *cow-boy* (Source : *Salut les Copains*, n°23)… p.185

Illustration 7 : Les Who et L'*union Jack* (source : *Google Image*, mot-clef : « the who union jack »)… p.225

Illustration 8 : Sheila dans *Salut les Copains*, septembre 1965… p.350

Illustration 9 : Michel Polnareff dans *Salut les Copains*, septembre 1966… p.350

Illustration 10 : Hallyday en première de couverture de *Salut les Copains*, mai 64… p.353

Illustration 11 : Photo promotionnelle du disque Le Twist Du Canotier (source : *Google Image*)… p.381

Illustration 12 : Pochette du disque de Johnny Hallyday Cheveux Longs Et Idées Courtes (Source : *Google Image*)… p.392

Illustration 13 : James Dean dans La Fureur de Vivre (Source : *Google Image*)… p.92

Illustration 14 : Ferdinand Richard d'Etron Fou… p.651

Illustration 15 : Christian Décamps d'Ange… p.651

Illustration 16 : Album Emile Jacotey d'Ange… p.651
Illustration 17 : Album Happy French Band de Mahjun… p.652
Illustration 18 : Variations, N°2, 1969, Odeon… p.679
Illustration 19 : Cruciférius !, A Nice Way Of Life, 1970, Egg… p.679
Illustration 20 : *Rock & Folk*, Special France, août 1977… p.679

Présentation des enquêtés. Synthèse des trajectoires biographiques[1]

Enquêté.es (n=20) -

Jacky Berroyer

Né en 1946 à Reims d'un père maçon et d'une mère au foyer. Il considère sa famille comme un « désert culturel ». Dès son plus jeune âge, il pratique la trompette et intègre une fanfare. Après son certificat d'études, il suit une formation d'ajusteur de métaux. Il part vivre à Paris en 1969. D'abord dessinateur industriel, il décide de « tout plaquer » et devient pigiste aux alentours de 1975 (notamment pour *Hara Kiri*, *Actuel*, *Rock & Folk* et *Libération*). Ses articles portent fréquemment sur la musique et il publie en 1979 un ouvrage sur le rock français : *Rock and Roll et chocolat blanc*. Depuis les années 80, Berroyer s'est essentiellement tourné vers le cinéma, en tant qu'acteur et scénariste.

Georges Blumenfeld

Né en 1945 à Asnières d'un père chef d'une entreprise de location de voitures de luxes. Par ce biais, il rencontre plusieurs musiciens dont Ray Charles et James Brown. Sa mère tient un magasin de coûture près de l'Opéra, à Paris. Après un bac général, il fait des études de physique des sons et images aux Arts et métiers. Technicien du son mais aussi guitariste amateur, il travaille comme ingénieur du sons chez Vogue jusqu'en 1970. Après plusieurs expérience au sein de plusieurs radios généralistes, il travaille sur l'enregistrement de plusieurs albums (Michel Berger, Renaud, Louis Chedid, etc.) et crée même son propre studio d'enregistrement en 1979.

Gérard Bousquet

Né en 1943 à Paris d'un père compositeur de musique – l'une de ses chansons a rencontré un certain succès – et d'une mère costumière. Titulaire du certificat d'études, son parcours scolaire s'arrête avant le BEPC. Son oncle lui transmet le goût de la photographie. Dès 1962, il devient l'assistant de Jean-Pierre Leloir qui vendait ses clichés à *Jazz Hot* et *Music-Hall* dans les années 50. Par la suite, il travaille comme photographe pigiste pour une presse musicale destinée à un jeune lectorat (par exemple *Moins Vingt*, *Salut les Copains* et *Hit Magazine*) dans les années 1960, il finit par se spécialiser dans la photographie d'intérieur. S'il aime de nombreux groupes de rock, il se définit surtout comme un fan de jazz. Certaines de ses photographies de musiciens français – que ces derniers soient classés dans le rock, la

[1] Un grand merci à Jérémie pour son aide

chanson française ou les variétés – ont été publiées en 2016[2]. Il finit par se spécialiser dans la photographie d'intérieur.

Joël Daydé

Né en 1947 à Paris d'un père CPE et d'une mère cadre dans une caisse de retraire. Son père, musicien amateur, lui transmet le goût des « musiques noires ». Après avoir chanté au sein d'une chorale aux alentours de 11-14 ans, il se met à la guitare. Au cours des années 60, il joue comme guitariste ou chanteur au sein de formations dont certaines ont rencontré un certain succès local (Concours de la Guitare d'Or à l'Olympia au début des années 60, tremplin remporté au Golf Drouot à la fin des années 60). A la fin des années 60, il chante au sein du groupe Zoo qui signe sur le label Riviera (filiale des Disques Barclay) et est chroniqué par une presse rock nationale (*Rock & Folk*, *Best*). En 1969, il quitte Zoo mais reste produit par Riviera en tant que chanteur solo. Il connait alors un succès d'estime avant de quitter Riviera en 1976.

Serge Dumonteil

Né en 1947 à Grandis (Rhône) d'un père employé de banque et d'une mère institutrice. Après des études universitaires inachevées en Maths-physique-chimie ainsi qu'en Littérature, il devient pigiste dans les années 60 pour plusieurs magazines de la presse musicale (notamment pour *Disco Revue*, *Rock & Folk* et *Extra*) puis, plus tard, pour un journal de la région lyonnaise, région qu'il ne quitta jamais. Pour vivre, Dumonteil a également travaillé comme maître auxiliaire dans un collège.

Dominique Grimaud

Né en 1950 à Chartres de parents ouvriers. Il découvre le rock vers 10 ans, au contact de son grand-frère : ses parents n'écoutant pas la musique. Dès les années 1970, il devient musicien pour plusieurs groupes avant de former un duo nommé *Camizole.* En 1979, il se produit en duo avec Monique Alba et sort un premier disque dans la foulée, en 1981.

Jean-Bernard Hebey

Né en 1945 à Nice d'un père comédien et d'une mère créatrice de costumes pour des salles de spectacles ainsi que des films. Son oncle est le manager de Charles Trenet. Après l'arrêt de ses études à 17 ans, il enchaîne les petits boulots et finit par travailler sur Europe 1 en 1965. Il travaille ensuite pour plusieurs organes généralistes ainsi que *Rock & Folk,* comme pigiste. Engagé par RTL dans les années 1970, il est directeur adjoint des programmes et s'occupe notamment de la diffusion des concerts et de l'invitation des groupes en studio. Au début des années 1980, il devient même animateur télé sur TF1 pour l'émission *22 v'là l'rock.*

Christian Herrgott

Né en 1944 d'un père chef de gare et d'une mère directrice d'école : des « gens pas très très riches ». Il quitte Chalon-sur-Saône grâce à l'aide financière de ses parents pour s'intaller à Paris. Dans la capitale, il laisse tomber la pratique du trombone et se met à la guitare. Surtout, il entre à l'ESSEC et fait une thèse sur la musique. En parallèle, il sort même deux signles

[2] Bousquet (Gérard), *Idoles. Journal d'un photographe. 1967-1975*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2016.

comme auteur-compositeur-interprète. Finalement, il devient le directeur marketing de Pathé en 1971 avant de partir chez Warner (1977) et Ariola (1978).

Alain Lahana

Né en 1957 en Tunisie d'un père médecin et d'une mère au foyer ancienne psychanalyste de métier. Adolescent, il participe à la réalisation d'un fanzine et se concentre sur la musique alternative. Plus tard, il devient manager d'un groupe de jazz rock local et débute comme promoteur local de concert. A son arrivée à Paris à la fin des années 1970, il travaille pour le manager de Magma.

Dominique Lamblin

Né en 1945 à Paris d'un père directeur financier en entreprise d'une mère au foyer qui apprécie le jazz. Tout en menant des études en école de commerce, il devient le directeur artistique de Ronnie Bird et collabore avec l'équipe de Decca. Il en devient le chef des ventes puis le responsable du service international dès la fin des années 1960, après ses études.

Frank Lipsik

Né en 1943 à Juan-les-Pins d'un père importateur d'objets d'art et d'une mère au foyer. Devient passionné de musique par le biais de sa famille : son père lui fait découvrir plusieurs groupes et son grand-frère adore le jazz. Entame une Licence d'Anglais mais arrête ses études avant d'obtenir son diplôme. Il écrit ensuite pour plusieurs revues musicales dont Rock & Folk qu'il juge vite trop « sérieux ». A la fin des années 1970, il devient directeur de l'international chez Pathé et s'occupe des Sex Pistols.

Philippe Manœuvre

Né en 1954 d'un père enseignant et d'une mère employée, il passe son enfance à Sainte-Menehould (Marne). Après l'obtention de son Bac, il part à Paris pour suivre des études de communication dans une école spécialisée. Assistant d'attaché de presse pour RTL au début des années 1970, il *manage* parallèlement un groupe français de rock originaire de Rouen qui connaît un relatif succès d'estime dans une presse rock. Il rejoint ensuite l'équipe de *Rock & Folk*. A partir de la fin des années 70 et le début des années 80, il travaille dans l'édition, à la radio et à la télévision où il officie comme animateur et/ou chroniqueur au sein d'émissions consacrées au rock. En 1993, il devient rédacteur en chef de *Rock & Folk*. Au début des années 2000, il contribuera au succès médiatique du groupe français de rock BB Brunes.

Moustique (né Michel Grégoire)

Né en 1942 à Paris d'un père mort à la guerre et d'une mère gérante d'un atelier de vernissage d'instruments. Il a été élevé également par son beau-père, opérateur de cinéma. Sans diplôme, il découvre la musique grâce à sa mère qui lui offre une guitare en cadeau à 16 ans. Recruté ensuite comme musicien professionnel par Barclay, il sort plusieurs albums dans les années 1960. Après une peine de prison, il arrête la musique et devient antiquaire.

Michel Poulain

Né en 1944 à Paris d'un père ingénieur, cadre au sein d'une entreprise de contrôle automobile et aéronautique, et d'une mère au foyer. Poulain arrête l'école à 17 ans pour devenir vendeur dans un magasin de disques à Paris. Dès la fin des années 50, il écrit pour *Jazz Magazine* puis

pour *Salut les Copains*. Il travaille ensuite comme animateur et programmateur de l'émission de radio éponyme, et se voit attribuer la responsabilité du catalogue Chess (label étatsunien) pour les Disques Barclay. A la fin des années 60, il devient le directeur artistique de Claude François. Il travaillera ensuite pour diverses maisons de disque (Liberty, Pathé), ce qui lui offrira l'occasion de s'occuper de groupes, français et étrangers, qui jouissent d'une certaine polularité (Téléphone, les Stones, les Beatles, Queen).

Luis Rego

Né à Lisbonne en 1944 d'un père ayant multiplié les « petits boulots » (ouvrier, policier) et d'une mère au foyer. Quitte le Portugal à 18 ans après son échec au Bac et arrive en France pour échapper à la guerre d'Angola. Après plusieurs petits boulots, il trouve un poste dans un magasin de musique à Pigalle. Il intègre au cours des années 60 le groupe Les Problèmes qui accompagneront le chanteur Antoine. Au sein des Problèmes, Rego joue en première partie de musiciens britanniques ou étatsuniens qui jouissent d'une certaine popularité en France (Les Rolling Stones ou Chuck Berry par exemple). Les Problèmes se produisent ensuite indépendamment d'Antoine sous le nom Les Charlots, ce qui marque un tournant dans la carrière du groupe qui s'oriente désormais vers la comédie, qu'elle soit musicale ou cinématographique. D'ailleurs, à partir des années 70, Luis Rego joue fréquemment dans des comédies françaises, notamment dans Les Bronzés.

Ferdinand Richard

Né en 1950 au Maroc, il passe son enfance à saint-Malo puis part en pension à Valence. Après plusieurs années d'études à l'Université de Grenoble, il abandonne son cursus pour partir vivre en communauté en 1973. Adepte de la guitare sèche dès le début des années 1960, il fonde son premier groupe à l'Université. Il participe ensuite à plusieurs groupes jusque dans les années 1980 dont *Etron Fou* qui sortira pas moins de 13 albums.

Jean-William Thoury

Né en 1948 dans la banlieue sud de Pairs, de parents employés (La Poste, Aéroport de Paris). Ses parents n'aiment pas le rock et apprécient surtout la chanson française (Léo Ferré, etc.). Après avoir arrêté l'école à 16 ans, il cumule les « petits boulots » dans les MJC où ils croisent plusieurs groupes de rock qui se forment. Ensuite, il devient parolier, manager et directeur artistique de Bijou au début des années 1970. En parallèle, il multiplie les piges dans la presse spécialisée. Amateur de R'n'B et de blues, il a découvert le rock vers 11-12 ans auprès des collègues de sa mère.

Alain Wais

Né en 1955 à Paris de parents travaillant dans l'immobilier. Se définissant comme un « fils de bonne famille », il découvre le rock par le biais de ses grandes sœurs au début des années 1960. Après des études de littérature, il devient pigiste pour plusieurs revues. Il finit par travailler au journal *Le Monde* de 1976 à 1988, au sein duquel il a pour objectif de « parler de rock », ce qui est mal reçu au début par ses collègues plus adeptes de jazz et de musique classique.

Marc Zermaty

Né en 1945 d'un père enseignant-chercheur et d'une mère mannequin. Cousin du premier manager de Johnny Halliday, il est issu d'une famille ayant perdu sa richesse au retour de la guerre d'Algérie. Après avoir entamé une thèse à l'EHESS sur la musique en 1968, il l'abandonne peu après et multiplie les jobs dans la musique (DJ, gérant d'un disquaire, etc.). Finalement, il fonde une boîte de distribution et devient manager de plusieurs groupes français. Parallèlement, il écrit pour plusieurs journaux spécialisés.