

© Copyright

David Looseley, Université de Leeds, Royaume-Uni

(d.looseley@leeds.ac.uk)

(A ne pas reproduire sans l'autorisation de l'auteur)

David Looseley

**Un 'rock de colonisés' ? La réception de la musique rock anglo-saxonne en France dans
les années 60**

Introduction

Je suis universitaire-chercheur anglais. Ce qui fait que en abordant ces débats, je vois double en quelque sorte. D'un côté, depuis 30 ans je me penche comme chercheur sur la culture française contemporaine, et plus récemment sur la culture 'populaire', ou 'médiatique'. J'ai aussi écrit un livre en 2003 sur la musique populaire française. Mais de l'autre, je n'ai pas vécu la rencontre dans les sixties de la jeunesse et de l'Amérique rêvée de la même façon que qu'un(e) Français(e). Je l'ai vécue, cette rencontre, étant donné mon âge. Mais je l'ai vécue dans des circonstances culturelles différentes. Ceci étant, ce regard forcément extérieur pourra peut-être jeter un peu de lumière inhabituelle sur notre sujet aujourd'hui.

Nous essayons ici de comprendre 'les mécanismes à l'œuvre' dans l'engouement des jeunes, en banlieue particulièrement, pour les musiques populaires anglo-saxonnes. Or, ces musiques sont souvent représentées comme un envahisseur étranger—dominateur, hégémonique. De là mon titre : 'un rock de colonisés?'

Ce titre vient d'un article par Patrice Bollon paru dans *Libération* en 1981. Passant en revue 20 années de rock français, à partir des 'festivals' rock au Palais des Sports en 1961, Bollon déclare:

Le rock français est un rock de colonisés, qui n'a pas de racines autres qu'importées et (ou) purement mythiques. Un rock de « ploucs » dont la capitale est une « New York » fantasmatique ou une « Londres » imaginaire, et qui ne garde de ses modèles qu'une « forme » dénuée de « sens » vrai. (Bollon)

Donc on voit déjà dans cette référence à une New York fantasmatique notre notion de départ d'une « Amérique rêvée ».

La métaphore coloniale employée ici n'est pas indifférente. Il me semble que l'enjeu qu'elle met en relief, c'est celui de l'authenticité : d'une musique populaire française qui aurait assimilé la voix de son maître et qui aurait accepté de porter un masque imposé par une civilisation colonisatrice. Et, selon ce genre de discours, on peut justement parler de « masque » parce qu'il s'agirait d'une musique d'origine anglo-saxonne, en langue étrangère, dont le milieu musical français n'aurait compris que très approximativement le sens culturel profond. Donc, poursuivant cette métaphore de colonisation, on peut suggérer que, vers 1960, au moment même où la France se trouve obligée de se dévêtir de son identité politique de colonisatrice, elle connaît une deuxième humiliation : celle de se voir réduite à une identité culturelle de colonisée. Ainsi, la question de l'authenticité musicale est investie d'un caractère identitaire beaucoup plus sensible que l'on ne pourrait le croire.

Et cette sensibilité identitaire sous-tend, me semble-t-il, la question que pose ce colloque : pourquoi et comment de jeunes Français à l'orée des années 60 ont-ils « opéré, contre toute attente, leur rencontre avec le rock anglo-saxon » ; et le thème plus spécifique que nous abordons cet après-midi : « quelle révolution pour la scène musicale ? » Car, pour moi,

l'histoire de la réception de cette musique en France, c'est l'histoire d'une sensibilité à l'inauthenticité musicale, et l'histoire de deux tentatives pour l'éviter. Je vais chercher à expliquer pourquoi en esquissant ces deux tentatives :

- La première a rapport à la notion de chanson française.
- Et la deuxième, à la culture jeune.

Je vais limiter mon propos aux années 60. Mais il me semble que la réappropriation de musiques anglo-saxonnes par les jeunes des banlieues populaires depuis les années 80, sous forme de world music et de hip-hip, peut représenter une autre étape de cette même recherche d'une authenticité musicale, une tentative pour « décoloniser » la musique française.

1. La Chanson française

Comme je le propose dans mon livre, la chanson française semble devenir pleinement consciente d'elle-même grâce à la mise en place graduelle d'une culture de masse américanisée—et du rock en particulier à partir de 1960. Pendant les années 60, un discours sur la chanson définit celle-ci contre ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire contre tout ce qui est rock. Le rock est rythme, danse, corps, sexe, et incompréhensibilité des paroles. La chanson française, c'est donc l'émotion tempérée par l'intelligence, la primauté du cœur et de la tête sur le corps, et la prééminence des paroles, donc de la langue française, sur la musique. C'est d'ailleurs pour cela que Brel, Brassens et Ferré, trois artistes très différents et qui se fréquentent peu, commencent à être mythifiés comme un trio iconique, un et indivisible. Implicitement, donc, l'authenticité est conçue comme une qualité générique *nationale* (voir Looseley). En bonne logique donc, le rock anglo-saxon est construit comme l'inauthentique, l'intrus, ce qui n'est pas français. Pour tout dire comme l'Autre—une altérité incarnée à

l'extrême par l'Anglo-américain Vince Taylor, le « démon noir du rock ». Tout de noir vêtu, ses concerts finissant (disait-on...) par des émeutes en 1961-2, il devient symbole pour l'establishment de l'étrangeté menaçante du rock. Or, ces réactions virulentes que suscite le rock sont, je crois, inconsciemment filtrées à travers le discours de la chanson française.

Pourtant, c'est la réception de cette musique par les jeunes Français eux-mêmes qui nous intéressent davantage. Malgré la popularité durable de Brel, Brassens, Ferré parmi les jeunes tout au long des sixties, leurs chansons mettent quand même en scène des émotions d'adultes. Et ce qui caractérise les années 60 avant tout, c'est la montée d'une culture jeune.

2. La montée de la culture jeune

Avant l'arrivée du rock, le concept de « teenager » n'existait pas. Les jeunes étant définis comme les 16-24 ans, la construction sociale de ceux et celles ayant entre 13 et 19 ans était celle d'adultes en formation, traversant la phase biologiquement incontournable mais éphémère de l'adolescence. De là l'attrait pour eux d'une culture anglo-saxonne où l'identité de teenager était déjà en train de s'imposer. Vers 1961-2, donc, au moment de la fin de la guerre d'Algérie, la jeunesse française se met, sans tout à fait s'en rendre compte, à formuler sa propre construction sociale d'elle-même.

Les raisons concrètes de cette montée de la jeunesse sont connues : baby-boom, Trente Glorieuses, société de consommation, urbanisation, et, bien sûr, la construction des premières cités de banlieue qui aura pour conséquence de rassembler en un creuset urbain une jeunesse

jusqu' alors éparpillée. Déjà sensibilisée à la culture médiatique par la BD, le jazz et le cinéma, les baby boomers (voir Sirinelli) connaissent la généralisation de nouvelles technologies audiovisuelles (disques vinyles, transistor tourne-disque portable, stations de radio périphériques), etc. Facteurs qui vont tous aider à transformer de façon radicale leur autonomie culturelle.

Et, à la fois cause et effet de cette nouvelle autonomie : le rock'n'roll et un peu plus tard sa version édulcorée française: le yéyé. Comme le décrit Pierre Mayol (p.166), « Par son rythme simple et unanimiste, le rock a certifié le passage d'une société de parenté ou commande la fonction du père, à une société de parité dont la figure centrale est le groupe de copains ». Le premier rock, continue Mayol (p.166), est une musique issue de caves et de garages urbains :

La banlieue et ses mythes lui collent toujours à la peau et alimentent sa rhétorique de l'insolence, découlant de sa native « exclusion culturelle » [. . .] le rock s'est imposé comme la culture légitimée des révoltés et des déshérités des périphéries urbaines.

Mais l'universalisation de cette musique particulariste se produit rapidement, lorsque le rock sort des banlieues, lavé, peigné féminisé, et transformé en yéyé. Effectivement, on lui reproche ce caractère anodin : la futilité du yéyé et son américanisme mal digéré. Car la vie d'un jeune Français de 1959 ressemble peu à celle des premiers mythes du rock américain : voiture ou moto particulière, argent de poche souvent important ou petits boulots, liberté amoureuse sinon sexuelle plus avancée, etc. Et on oublie souvent, entre parenthèses, qu'il en était de même, grosso modo, pour les jeunes Anglais de cette époque, dans une Angleterre

souffrant toujours de la crise économique suscitée par la guerre et de la crise d'identité postcoloniale après l'affaire de Suez. Pour eux aussi, l'Amérique rêvée était un mythe presque incompréhensible, et pour la société adulte anglaise, l'américanisation était aussi une réalité.

En France comme en Angleterre donc, on commence par imiter une culture à peine comprise. Toutefois, le yéyé est culturellement plus important que ce mimétisme initial laisse croire. Certes, vers le milieu des sixties, les aficionados préfèrent une authenticité fondée sur ce qu'on peut appeler une notion de 'pureté nationale' : soit des originaux anglo-saxons, soit de la chanson française. Mais le yéyé constitue un premier pas—certes, tout petit—vers une autre conception de l'authenticité, fondée, elle, sur la notion de mixité. Des chansons en langue anglaise sont adaptées en français, c'est-à-dire transposées linguistiquement et culturellement, et souvent de façon assez habile. Et, comme le magazine *Salut les copains* en témoigne, les jeunes fans préfèrent souvent les chansons anglo-saxonnes quand elles sont chantées en français. Il s'agit là d'une médiation linguistique et culturelle qui transforme ces chansons. En plus, on commence à écrire dans le même style des chansons françaises originales plutôt qu'adaptées.

Grâce à ces médiations, donc, le yéyé français cesse d'être un masque d'emprunt et commence à acquérir une signification culturelle plus organique. C'est déjà—de façon encore élémentaire, il est vrai—une forme de métissage, un début de réappropriation.

Réappropriation bientôt avancée d'ailleurs, de façon significative, par Gainsbourg, qui commencera à fusionner ludiquement les esthétiques chanson et yéyé.

C'est cette idée de réappropriation qui donne toute son importance au fameux article publié par Edgar Morin dans *Le Monde* au lendemain de la Fête de la Nation du 22 juin 1963. Loin d'être un inconditionnel de cette musique mercantile, il laisse tout de même voir qu'elle n'est déjà plus un simple masque mais l'expression organique d'une mutation fondamentale de la jeunesse française. Certes très différent de la chanson française, le yéyé n'est pas qu'une musique fabriquée et imposée de l'extérieur: son altérité sonore et gestuelle est vectrice d'une altérité réelle : celle de la jeunesse française pour la société adulte. Tout en reconnaissant dans le yéyé une préparation purificatrice à la vie de consommateur adulte, récupéré, il y reconnaît également ce que les cultural studies anglophones allaient bientôt appeler une sous-culture : l'expression d'une vision du monde spécifique à une classe d'âge, que Morin appelle la « copinisation ». Non seulement cette jeunesse croit évoluer dans un présent éternel, elle a aussi appris à vivre cette expérience sur un mode communautaire et ludique, qui signifie, selon Morin: ' « nous, les jeunes nous ne sommes pas croulants», comme s'ils détenaient en la jeunesse une qualité inaltérable et inaliénable, comme si son problème n'était pas précisément le vieillissement' (Morin 1963). Et, selon Morin, le caractère spécifique—délirant, dionysiaque—du yéyé correspond à, ou plus exactement ne fait qu'un avec, ce refus du vieillissement, ce cantonnement volontaire dans un présent corporel:

Il y a une frénésie a vide, que déclenche le chant rythmé, le « yé-yé » du twist. [. . .] à travers le rythme, cette musique scandée, syncopée, ces cris de yé-yé, il y a une participation à quelque chose d'élémentaire, de biologique. Cela n'est-il pas l'expression, un peu plus forte seulement chez les adolescents, du retour de toute une civilisation vers un rapport plus primitif, plus essentiel avec la vie, afin de compenser l'accroissement continu du secteur abstrait et artificiel ? (Morin 1963)

Et cette transformation de toute une civilisation découle en partie de la transformation de la culture musicale européenne par une musique issue de la diaspora africaine :

Il y a un message d'extase sans religion, sans idéologie, qui nous est venu par une prodigieuse injonction de sève noire, de négritude déracinée, dans la civilisation américaine, et qui s'est incorporé dans l'humanité du 20 siècle. (Morin 1963)

C'est là, enfin, que nous rencontrons, de biais, le passage de James Dean à James Brown.

3. De Dean à Brown

Comme le souligne J-F Sirinelli, les premiers baby boomers n'avaient que 10 ans quand James Dean est mort en 1955. Et pourtant, fin 1962, sept ans après, le magazine *Salut les copains* publie des extraits de la biographie française de Dean par Yves Salgues. Comment expliquer cet intérêt à retardement pour un acteur de cinéma mort depuis longtemps et symbole de la colonisation hollywoodienne? Là aussi, nous avons affaire à une médiation de l'authenticité.

L'authenticité de James Dean s'explique d'abord par le simple fait qu'il soit mort—et mort jeune. Comme Morin l'écrit ailleurs: sa mort « a authentifié sa “fureur de vivre” et le défi adolescent à la vie qui est un défi à la mort » (Morin 1960). En mourant par la vitesse, en se conformant ainsi à son personnage cinématographique de révolté tragique, il fait un premier pas vers l'authenticité. Salgues décrit l'immédiateté avec laquelle un mythe James Dean se

constitue aux Etats-Unis au lendemain de son décès. Mais, pour que Dean devienne pleinement mythe en France, il a fallu plusieurs autres médiations successives.

Première médiation : le titre français du film *La Fureur de vivre*, qui communique un tout autre sens que le titre anglais, *Rebel Without a Cause* (rebelle sans cause): le désir de vivre avec une intensité qui exige le risque de mort. Deuxième médiation : Elvis Presley, qui remplace tout de suite Dean comme icône d'authenticité et fait transiter le mythe de l'écran à la musique. Troisième médiation—essentielle: Johnny Hallyday, qui, tout en ressemblant un peu à Dean physiquement, renoue avec la mythologie Dean par l'entremise de son héros Presley. Et dernière médiation mythifiante: les extraits du livre de Salgues lui-même et leur large diffusion dans SLC. Or, l'ensemble de ces médiations constitue un processus de mythification : grâce à elles, la représentation d'un James Dean authentique parce que mort, donc incapable de se renier, s'intensifie et, par l'entremise de Hallyday, se francise.

Conclusion

Je n'ai cherché ici qu'à esquisser des hypothèses, qui demandent donc des recherches plus approfondies, mais qui laissent entrevoir, je crois, que l'américanisation culturelle en France est un processus plus complexe que ne voudrait faire croire la thèse simpliste d'un impérialisme économique qui aurait fait de la jeunesse française des victimes adorniennes de l'industrie culturelle. A chaque maillon de cette chaîne de médiations, Dean est davantage réapproprié et francisé. Et, à la différence de la chanson française 'monoculturelle' (Yonnet), l'ensemble Dean-Presley-Hallyday devient un nouvel espace créateur, ni français ni américain mais métissé : transnational, interculturel.

Certes, pour l'instant en 1961 il s'agit d'un métissage entre blancs. Mais quand le rock traverse l'Atlantique, se servant de l'Angleterre comme tête de pont (Cliff Richard, plus tard les Beatles—encore des médiations), il est déjà une musique hybride. Il cache dans ses bagages un passager clandestin : le rhythm'n'blues noir. Le rock blanc est en réalité un cheval de Troie. Après 1968, qui représente une nouvelle étape d'émancipation de la culture jeune que je n'ai pas le temps d'analyser, de nouveaux métissages, plus radicaux, se feront jour de décennie en décennie. Et pour de nouvelles générations de jeunes de banlieue, souvent issus de la diversité, c'est James Brown qui succédera à James Dean comme mythe—porteur, lui, d'une autre authenticité, multiethnique cette fois. Ce qui permettra—par funk, punk et disco interposés, et avec la décentralisation et l'indépendance progressive de la production en France—à ces nouvelles générations de se reconnaître plus facilement dans un nouvel espace interculturel. Mais c'est là une autre histoire.

Bibliographie des ouvrages consultés

Bollon, P., 'Le Grand Sommeil du rock français', article reproduit dans S. Coulomb et D. Varrod, *68-88 : histoires de chansons*, Ballard 1987, pp.239-45.

Looseley, D.L., *Popular Music in Contemporary France : Authenticity, Politics, Debate*, Berg 2003.

Mayol, P., *Les Enfants de la liberté*, L'Harmattan, 1997.

Morin, E. (1960), 'Le Cinéma, la jeunesse et le romanesque', *Présence du cinéma*, no.45, avril 1960.

Morin, E. (1963), 'Salut les copains', *Le Monde*, 6 juillet 1963, pp. 1 et 11 ; et 7-8 juillet 1963, p.12.

Salut les copains, extraits du livre d'Yves Salgues, *James Dean ou le mal de vivre* (Éditions Pierre Horay), décembre 1962, janvier 1963, février 1963.

Sirinelli, J.-F., *Les Baby-Boomers : une génération 1945-1969*, Fayard, 2003.

Yonnet, P., *Jeux, modes et masses : 1945-1985*, Gallimard, 1985.