

Pour une histoire culturelle du rock¹

En octobre 2007, la venue en France de l'ex-Beatles Paul McCartney, pour un concert unique à l'Olympia de Paris a ravivé la nostalgie des *Swinging Sixties*. Comme pour mieux conjurer le sort, les Rolling Stones – l'un des plus vieux groupes de *rock*² en activité ! – se sont lancés dans une n-ième tournée mondiale (d'adieu ?). La génération du baby boom ou si l'on préfère celle des « années 1968 » ne veut pas si facilement passer le relais, pour prendre une retraite bien méritée. Les « papys du rock » font de la résistance...Autre forme de l'intérêt pour les années 1960, les expositions, les commémorations en tout genre se sont multipliées depuis quelques années, mettant le mouvement pop à l'affiche. Rien qu'en France, citons *Les Sixties, années utopies, France et Grande-Bretagne* (1996) et *Les années pop* (2001)³, ainsi que les expositions consacrées à la Cité de la Musique à Jimi Hendrix (2002-2003), au Pink Floyd (2003-2004), puis à John Lennon (2005-2006). Le romancier François Bon connaît de beaux succès d'édition avec ses biographies des Rolling Stones (2003) puis de Bob Dylan (2007). Et que dire de l'extraordinaire prolifération des sites Internet consacrés à cette décennie⁴ ?

Au début des années 1960, les Beatles et les Rolling Stones, jeunes gens à peine sortis de l'adolescence, sont devenus immensément célèbres, bien au-delà de leurs bases britanniques. Grâce aux disques, aux concerts, aux chansons, ils ont élargi le cadre de la culture de masse en devenant une forme accomplie et quasi parfaite de cette culture : des héros mythifiés, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, à la fois dans l'Olympe et dans le monde, des idoles porteuses de tous les thèmes récurrents du succès populaire (l'éros, le bonheur, l'amour, la jeunesse⁵), des vedettes de la presse, du cinéma, de la radio et de la télévision, mais aussi des hommes en crise, capables de remises en cause, de révoltes, de déviances et aussi de créations fulgurantes. Le sociologue britannique Richard Hoggart, auteur en 1957 d'un livre pionnier et fondamental⁶ sur les transformations de la culture populaire et les nouveaux divertissements des jeunes (tel le juke-box), tirait neuf ans plus tard les conséquences méthodologiques du succès des Beatles et de la culture pop en général. Dans un article, publié en 1966 dans une revue américaine, il écrivait :

L'analyse critique littéraire peut s'appliquer à des phénomènes sociaux autres que la littérature académiquement respectable (par exemple les arts populaires et les communications de masse).⁷

Si l'on définit la culture populaire comme la *working class culture*, si bien décrite par Richard Hoggart, la culture de masse⁸ se situe à un niveau moins sociologique et plus *classless* : c'est une culture du divertissement et de l'éphémère, produite industriellement ou par des moyens technologiques de masse *pour le plus grand nombre*. Même si la culture de masse n'est pas une nouveauté de l'après-guerre, il faut attendre 1957 pour que le peintre et designer Richard Hamilton en donne une définition pertinente :

populaire (conçu pour une audience de masse), éphémère (court terme), d'un oubli facile, bon marché, produit en série, destiné à la jeunesse, spirituel, sexy, superficiel, séduisant (ayant du glamour), lié au big business »⁹.

Richard Hamilton a circonscrit en quelques mots la nouvelle culture marchande, dont il a saisi, à partir du modèle américain, à la fois la dimension économique, sociologique (les jeunes) et artistique. Les peintres et les designers ont trouvé une source inépuisable – ou presque - d'inspiration, à mi-chemin entre l'ironie et la fascination. À sa manière, le Pop Art témoigne du formidable changement qui se produit dans les sociétés occidentales de l'après-guerre entre 1950 et 1970, tout en conservant un œil critique.

Dans l'étude de la culture pop anglo-saxonne des années 1950 à 1970 — champ d'histoire encore peu exploré —, le chercheur est d'abord confronté aux extrémismes sinon aux intégrismes : intégrisme des thuriféraires fanatiques d'une culture pop puis rock, dont la mondialisation récente donne des droits supposés à l'universalité et à la temporalité ; intégrisme de ceux qui rejettent cette "culture" comme de la sous culture — ou au mieux comme un épiphénomène spectaculaire de la société d'abondance capitaliste (la société du spectacle) — et qui la vouent aux oubliettes de l'histoire. Faut-il se situer au carrefour de ces intégrismes ? La difficulté n'est pas tant de convaincre les sceptiques de l'importance du phénomène que de parvenir à le comprendre, à l'interpréter. Comme le rappelle Claude Chastagner dans un bel essai sur la musique rock¹⁰ :

Le rock est un objet difficile à cerner, volatil et réfractaire à l'analyse. Impossible de l'assujettir, de le réduire à une forme univoque et statique.

Parler de musique populaire, produit de grande consommation, oblige à multiplier les angles d'approche, comme pour toute culture dite de masse : l'angle du médiateur bien sûr, simple moyen de diffusion, du producteur – les industries culturelles à travers la fabrication et la conception des programmes audiovisuels, des journaux, des films - et du récepteur (le public ou les publics qui consomment. Les interdépendances médiateurs/producteurs/récepteurs donnent au final un contenu certes standardisé mais très hétérogène et de ce fait difficile à juger avec le minimum de distance critique. Du point de vue des élites, ce contenu peut apparaître au pire comme grossier et trivial, au mieux comme une pure distraction sans conséquences ; d'un autre point de vue (celui des publicitaires, souvent, des industriels et des politiques parfois), il se définit comme une culture « dans son temps », une forme non élitaire de modernité qui le rattache parfois aux cultures « plurielles » ; enfin, un autre point de vue qu'on qualifiera au choix de démagogique, de progressiste ou de réaliste est celui de ne pas s'en tenir à la dichotomie *lowbrow/highbrow* et de juger le produit de masse comme un produit culturel à part entière. Peut-on et doit-on en d'autres termes aborder avec la même approche critique Shakespeare et les sitcoms TV, Purcell et les Beatles, *le Financial Times* et *le Sun* ? D'une certaine manière, la prestigieuse *Cambridge Cultural History* répond à la question en plaçant à égalité dans son chapitre « Music »

Benjamin Britten et les Beatles¹¹. Légitimation démagogique par les élites d'une forme « acceptable » de culture de masse ? Assimilation des Beatles à un héritage commun, aussi célèbre dans le monde que Shakespeare ? Ce qu'il faut retenir en tous cas, c'est que les vedettes de la culture de masse comme les Beatles ont été les plus médiatisées et les plus célèbres du 20^{ème} siècle, en Grande-Bretagne comme dans le monde entier. Elles sont aujourd'hui muséifiées, panthéonisées (pardonnez le néologisme français), classées patrimoine du Royaume et déclarées héros pour l'éternité dans leur ville natale, étudiées dans les écoles, les lycées, les universités, au même titre, finalement, que le grand Shakespeare. Qu'on songe qu'à la *British Library*, les manuscrits originaux de quelques chansons du groupe sont exposés sous verre aux côtés de ceux du *Messie* de Haendel et non loin des Bibles du IX^{ème} siècle. Et l'on ne s'y presse plus par simple effet de mode...

L'Angleterre pop a ainsi produit des œuvres qui s'inscrivent dans la durée et non dans l'éphémère. Cette dernière transformation est essentielle ; si elle n'abolit évidemment pas les barrières socioculturelles — la classe ouvrière anglaise ne s'est jamais diluée dans l'atmosphère *classless* des années soixante —, et si elle ne comble pas le *culture gap* entre les classes, elle oblige l'historien à ne pas s'en tenir aux traditionnels "niveaux de culture" et à étudier avec le même intérêt critique une chanson populaire et une œuvre littéraire consacrée, un feuilleton télévisé et une pièce de théâtre, le *Times* et un journal musical destiné aux jeunes. Bien sûr, tout ne se vaut pas, mais tout vaut la peine d'être considéré. Lorsque l'intelligentsia anglaise déclare dès 1963 "aimer les Beatles", il y a une part de démagogie sacrifiant au culte de la jeunesse, mais aussi une approche moins sectaire de la culture pop(-ulaire) ainsi qu'une reconnaissance explicite de leurs origines socio-géographiques — liverpooliennes et prolétaires. De plus, l'adolescent moyen de la fin des années soixante n'est pas seulement le consommateur passif de "produits" qui lui sont destinés : il est de plus en plus le créateur, le producteur, l'animateur d'une culture qui lui ressemble et qu'il veut différente de celle des adultes en général, des professeurs et des parents en particulier.

Privilégier la "haute culture" (ou celle des élites si l'on préfère), comme le font trop d'études globales, c'est reproduire un schéma ancien d'une histoire culturelle faite par et pour ces élites et négliger ainsi les pratiques culturelles de la majorité d'une population désormais alphabétisée. Admettons enfin que les générations scolarisées du baby-boom n'ont pas été systématiquement aliénées ou infantilisées par la supposée "sous-culture" qu'on lui proposait pour meubler ses loisirs.

Le développement de la culture de masse dans les années 1960-1970 a aussi pour effet un éclatement des genres et des publics, rendant caduque toute idée d'homogénéisation et d'intégration dans un moule réducteur. Mieux, selon Edgar Morin, on assiste à une "crise de la culture de masse"¹², qui débute probablement au milieu des années 1960¹³ et qui atteint son paroxysme dans les années 1968-1973, à l'apogée de la contre-culture dans le monde occidental. A partir des années 1960, la culture de masse devient de moins en moins "culturellement correcte", avec des éléments de doute, d'incertitude et de révolte qui contrastent avec la relative euphorie des années 1955-65. A ce jeu, la culture de masse perd une part de son essence

et se rapproche ostensiblement des critères et des exigences de la culture cultivée. La culture de masse n'est alors plus une culture « de masse », ni même une variante vulgarisée et commercialisée de la culture cultivée, mais un produit hybride et au fond inclassable au regard des critères traditionnels. En cherchant à "cibler" ses publics - les jeunes, les femmes, notamment - l'industrie culturelle s'est enrichie, mais elle a perdu - en partie seulement - le contrôle idéologique sur ses produits.

L'émergence socio-économique d'une "classe jeune" au début des années 1960 est un événement essentiel, d'ailleurs perçu comme tel par les médias et les producteurs de biens culturels et ce n'est pas faire du jeunisme que de le dire haut et fort. Les adolescents disposent de temps libre en raison de l'allongement du temps scolaire et surtout d'un pouvoir d'achat sans équivalent dans l'histoire des sociétés humaines. La culture jeune devient au début des années 1960¹⁴ une "sous-culture de masse" - au sens anglo-saxon de *subculture*¹⁵ -, dont les caractéristiques persisteront bien au-delà des Trente Glorieuses. La panoplie jeune se mue très vite en une mode interclassiste, au fort coefficient de renouvellement et à la vocation industrielle très marquée. L'économie jeune est non seulement stimulée par les modes vestimentaires et capillaires, mais aussi par l'achat de biens durables comme les disques et les électrophones, les radios à transistors, les instruments électrifiés, les scooters et les motos. Les formes et les lieux de sociabilités jeunes se multiplient : emploi d'un langage "copain" rempli d'expressions originales et de néologismes, participation à des "cérémonies de communion" - c'est la surprise-partie dans les années 1960, puis le concert pop ou encore sa variante "Festival pop", très à la mode en Europe et aux Etats-Unis de 1967 à 1974¹⁶-, consommation « culturelle » de drogues hallucinogènes comme le LSD¹⁷, adoration de héros et de vedettes du show-business. Aux stars du cinéma se substituent ou s'ajoutent celles du rock anglo-saxon, Elvis Presley à la fin des années 1950, Bob Dylan, les Beatles et les Rolling Stones dans les années 1960, Pink Floyd, Led Zeppelin, David Bowie au début des années 1970. Et l'on pourrait sans peine continuer la liste dans les années 1980 et 1990, en citant par exemple le groupe irlandais U2.

Si les historiens, français comme anglo-saxons, semblent avoir aujourd'hui mesuré la forte dimension sociale et culturelle du phénomène jeune, ils parviennent plus difficilement à envisager une histoire culturelle dans laquelle le mouvement pop (et ses composantes esthétiques) trouverait naturellement sa place, non par sa réduction à un épiphénomène de la société d'abondance, mais par son accession au statut *d'événement central* dans le monde occidental de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Oui, en 1956, il y eut bien Suez et Budapest. Mais il y eut aussi et surtout Elvis Presley. Toute une génération - celle des 15-20 ans, que Suez ne concernait guère - en a été durablement impressionné, et en a compris toute la force subversive. Une fois cette idée admise, la difficulté est de ne pas s'en tenir aux conditions du développement de cette musique (le « comment ? »), mais de s'engager hardiment dans la « quête du pourquoi », « aventure incertaine, peut-être prétentieuse, idéaliste certainement » selon C. Chastagner¹⁸.

Au fond, c'est peut-être hors du monde universitaire — et nous le regrettons bien sûr —, que l'on peut trouver l'approche la plus risquée, la

plus novatrice aussi de l'histoire culturelle anglaise, celle qui tente de répondre à cette question simple : pourquoi le rock – et notamment sa variante britannique – a-t-il séduit des centaines de millions de personnes, sur les cinq continents ? Comment des rejetons de la *working class* anglaise, nés pendant la guerre ou juste après le conflit mondial, ont-ils pu se trouver au centre du vortex médiatique le plus incroyable du 20^{ème} siècle ?

Les articles de presse constituent depuis les années 60 le principal support critique du mouvement pop¹⁹. Il est clair qu'une convergence entre la presse et les historiens a permis aux analyses sur le pop de ne pas rester confinées aux cercles des seuls *fans* ou *collectionneurs*²⁰. Le développement d'une presse rock de qualité (dont *Rolling Stone* aux Etats-Unis, fondé en 1967, est la référence, mais l'Angleterre possède aussi le *New Musical Express* et le *Melody Maker*), la multiplication des histoires du rock et des biographies écrites par des journalistes talentueux (parmi eux, Jon Savage, Philip Norman, Nicholas Schaffner, Nick Kent, Greil Marcus en langue anglaise, Alain Dister, Jean-Marie Leduc, Philippe Koechlin en langue française) ont donné leurs lettres de noblesse aux *rock studies*.

Pour s'en convaincre, étudions quelques uns des ouvrages les plus remarquables sur les origines du rock. Sur les *Swinging Sixties* existe le classique inégalé de Nick Cohn, *Awopbopaloobop alopbamboom*, publié en 1968-1972²¹. L'analyse de ce livre mériterait un article entier. En effet, sans véritable recul, Nick Cohn a parfaitement saisi l'essence du rock, puis de la pop, sans verser dans la mythologie à bon marché et l'épique de roman-photo. Pour lui, le mouvement pop est celui de quelques fulgurances adolescentes, dont la force réside dans la nouveauté, la sincérité, la naïveté, la révolte spontanée : c'est Elvis et Chuck Berry au milieu des années 1950, les Beatles, les Stones, les Who, les Kinks, Bob Dylan au milieu des années 1960, avant que le business, le sentiment de puissance ou la simple prétention ne vienne tout gâcher. Au contraire de ses confrères, Nick Cohn critique la dérive intellectuelle de la seconde moitié des années 1960, les textes pontifiants ou débiles, les poses calculées et le « génie » supposé des poètes du rock (Jim Morrison, des Doors, les Beatles), le pseudo psychédéisme de l'underground londonien etc.

« *Etre américain*, écrivait Leslie Fiedler, l'auteur du *Retour du peau-rouge* (1971), à la différence d'être anglais, français ou quoi que ce soit d'autre, consiste précisément à s'inventer un destin plutôt qu'à l'hériter, puisque nous avons toujours été, dans la mesure où nous sommes américains, habitants non pas de l'histoire, mais du mythe... » Cette phrase citée en prologue de *Mystery Train* – le titre d'une chanson d'Elvis Presley – résume parfaitement le projet ambitieux du livre de Greil Marcus²², Californien né en 1945. Celui-ci écrit depuis les années 1960 des articles et des livres brillants, au croisement entre le journalisme, l'histoire, la sociologie, la musicologie et la littérature. Son ambition est de retrouver les racines du peuple nord-américain – Canada compris – à travers l'histoire des musiques populaires et de leurs « héros », heureux ou malheureux. Sa méthode peut sembler déroutante : en partant de chansons et de disques, de textes politiques et littéraires, il tente de percer le « mystère » du *rock'n'roll*, phénomène musical né au milieu des années 1950 et qui est devenu pour lui une part essentielle de l'imaginaire américain. Loin de s'en tenir à une

approche chronologique (le livre est toutefois divisé en deux parties d'inégale longueur, les *ancêtres* et les *héritiers*), l'auteur part à la recherche de l'identité américaine, un peu comme le fit Tocqueville – une influence revendiquée – au 19^{ème} siècle. A travers le succès du rock se construit un « esprit américain » culturellement métissé, partagé entre le désir d'intégration et la subversion de l'ordre établi. Tout comme le cinéma, le rock est porteur d'images et de mythes fondateurs, non pas de l'histoire des jeunes mais de celle des jeunes nations. Le *rock'n'roll* ne serait pas, comme on le lit trop souvent, l'expression de la jeunesse tapageuse et hédoniste de l'*affluent society*, ni même une « contre-culture », mais l'expression même de la culture américaine du XX^{ème} siècle. *Mystery Train* remonte en fait aux sources musicales du rock, à travers les portraits saisissants du musicien Robert Johnson – bluesman noir mort assassiné en 1938 – , figure d'une Amérique humiliée et meurtrie, et celui d'un obscur chanteur blanc de *country & western*, Harmonica Frank, symbole d'une certaine joie de vivre et de l'innocence naïve des pionniers. Johnson et Frank, c'est l'Amérique du risque et celle du rêve, la matrice au fond improbable d'Elvis Presley, ce jeune homme glamour et sexy, tout à la fois rebelle et *porteur* sinon *intégrateur* de la culture des exclus, des minorités et des sans-grade. A ce stade, le rock rejoint la littérature contestataire de la *Beat generation*, tout comme elle retrouve l'esprit du Far West. Les *héritiers* qu'ils soient Jeunes, Noirs, Juifs ou Canadiens, sont bien décidés eux aussi à écrire l'histoire et laisser une trace de leur passage ici-bas. Plutôt qu'une banale « histoire du rock » depuis les origines, Greil Marcus propose quelques *itinéraires*, comme autant de fragments d'une épopée américaine : Elvis, bien sûr, « *figure suprême de la vie américaine* », le groupe d'origine canadienne The Band, qui accompagna Bob Dylan dans les années 1960/70, le chanteur noir de rhythm & blues Sly Stone (et son disque engagé *There's a Riot Going on* en 1971), le très intimiste Randy Newman. Dans *Sail Away*, une chanson sur l'esclavage, ce dernier résume à sa manière toute l'ambiguïté du destin américain : « En Amérique/Vous aurez à manger/Vous n'aurez plus à courir dans la jungle/Et à vous blesser les pieds/Vous ne ferez plus que chanter sur Jésus et boire du vin toute la journée/ C'est génial d'être un Américain ». L'historien aurait tort de négliger *Mystery Train*, déjà considéré outre-Atlantique comme un « livre-culte » ; celui-ci parvient à saisir un peu de ce qui fait l'essence d'une nation, tout en donnant des clés pour comprendre le mythe – américain par essence, mais aujourd'hui universel – du rock.

Le genre « rock biographique » n'est pas l'apanage des Anglo-saxons. l'écrivain et poète François Bon, a sûrement écrit la meilleure biographie littéraire des Rolling Stones, la plus aboutie, très supérieure en bien des points aux modèles anglo-saxons²³ et il a récidivé avec Bob Dylan, autre mythe vivant. Depuis 1988, en France, le magazine *Les Inrockuptibles* mêle avec un certain bonheur rock, littérature et cinéma, à destination d'un public qui a grandi et mûri, mais pour qui la musique pop/rock demeure toujours une culture vivante. Il prend la place qu'a pu avoir *Rock & Folk* pour la génération précédente.

Malheureusement, les livres journalistiques qui se veulent historiques sont très inégaux et parfois médiocres. Si l'ouvrage de David Cauter sur les années 1968 ou la grande synthèse d'Arthur Marwick sur les Sixties dans le

monde sont de véritables ouvrages d'histoire²⁴, d'autres ont moins de rigueur. Un exemple parmi bien d'autres, le livre de Brian Masters sur les *Swinging Sixties*²⁵ a bénéficié à l'époque d'excellentes critiques dans la presse britannique. Ces bonnes critiques s'expliquaient moins par la pertinence des analyses que par la rareté d'études de ce genre, notamment de la part d'un diplômé de l'université (Cardiff...et Montpellier !). Le sempiternel cloisonnement des thèmes n'était condamnable dans un ouvrage sans prétentions scientifiques ; mais sans complexes, Brian Masters présentait ses "sources" : une cinquantaine d'articles de ses confrères parus dans la presse britannique - certes de bonne tenue - de 1965 à nos jours ! Le seul véritable intérêt de l'ouvrage, pour l'historien, était de fournir un bon choix d'extraits d'articles ou de déclarations publiées... dans la presse!

Et encore s'agit-il dans le cas de Brian Masters de sources écrites, car dans une bonne part des livres journalistiques écrits sur le pop, les sources sont constituées de dizaines de "témoignages" oraux directs ou indirects, dont il est impossible de vérifier l'authenticité. Cela nous amène à conserver une certaine méfiance envers tous les témoignages, les recueils d'interviews, les "autobiographies" des acteurs des *Swinging Sixties*. Avoir été un acteur engagé dans l'histoire culturelle n'est en rien un gage d'objectivité (et même d'authenticité) et on peut lire ou entendre fréquemment de douteuses reconstructions du passé. Les meilleures autobiographies — ainsi celle de Marianne Faithfull, ex-égérie des *sixties*, écrite en 1994 avec intelligence et lucidité²⁶ — n'échappent pas à la règle : il est possible de relever dans son livre nombre d'erreurs et d'invéraisemblances. Mais il y a dans ces souvenirs générationnels des parts de vérité qui en disent long sur toute une époque et ce qu'elle a représenté. Ce qui compte au fond, c'est bien de *capter l'esprit du temps*.

De ce point de vue, le journalisme — si souvent critiqué par la communauté historique — a, selon les mots de J.-P. Rioux, "fini par ébranler quelque peu des historiens"²⁷, et ce malgré les lacunes inhérentes à la pratique journalistique. Dans les années 60, William Mann du *Times* et Tony Palmer de l'*Observer* sont à l'origine de l'intérêt de la presse respectable pour la culture pop. Par la suite, quelques journalistes ou critiques ont écrit des ouvrages importants, c'est le cas en 1969-1970 de *The Neophiliacs* de Christopher Booker, de *The Pendulum Years* de Bernard Levin, de *Revolt Into Style* de George Melly, premières approches globalisantes des changements culturels²⁸, et surtout, en 1986, de *Too Much, Art and Society in the Sixties*²⁹ du journaliste et critique littéraire (spécialiste de John Ruskin !) Robert Hewison. L'approche qu'a R.Hewison de l'histoire culturelle est érudite et en même temps fondamentalement transversale, mettant en relation non sans hardiesse littérature, musique, peinture et surtout culture de masse et "haute culture". Manquent ce que les historiens appelleraient un sens de la chronologie, des dates-clés qui permettent de mettre en valeur les ruptures comme les continuités. Mais Hewison a le souci permanent des sources et de leur diversité : les émissions de la BBC, les disques des Beatles, les peintures de Francis Bacon, les articles de la presse populaire, les journaux *underground*, tout peut être utile à la compréhension d'ensemble des transformations culturelles. Dans une veine un peu différente, le journaliste Jon Savage et l'écrivain et scénariste Hanif

Kureishi ont réussi en 1995 un tour de force, celui de publier une solide anthologie des textes fondateurs d'une culture pop³⁰, des années 1940 à la fin du 20^{ème} siècle, en majorité des articles de presse. Dans une forme que les historiens apprécient, le *Dictionnaire du rock*³¹ de Michka Assayas apparaît aujourd'hui comme l'indispensable encyclopédie – et en français, ce qui est un signe – d'une culture partagée aujourd'hui par des millions de personnes, sur les cinq continents.

Pour tous ces auteurs, passionnés par leur sujet et convaincus de son universalité, la nécessité de faire du pop un sujet d'histoire culturelle et sociale est impérieuse. Selon H. Kureishi :

(...) Le pop a une riche histoire, qui remonte à la seconde guerre mondiale : depuis lors, son influence s'est exercée sur tous les aspects de notre culture. Bien que les écrits sur la musique pop aient longtemps été confinés aux marges de la société (...) ils offrent une histoire sociale non reconnue mais inestimable du dernier demi-siècle.

Tandis que M.Assayas écrit dans l'introduction de son *Dictionnaire* :

(...) le rock fut une des grandes aventures de ces quarante dernières années, avec son mélange de naïveté, de mégalomanie, d'idéalisme, de mysticisme et, parfois, de folie. Certes, il ne fut pas la seule. Durant la période qui suivit l'immédiat après-guerre, marquée en Europe par un effondrement progressif des valeurs enseignées par les générations précédentes, la politique et la religion offrirent d'autres voies à l'engagement collectif. Mais le rock représenta le seul élan radicalement neuf, le seul susceptible de faire naître un nouveau monde qui, pour le meilleur et pour le pire, ressemble à celui dans lequel nous vivons. Il fut une croisade où s'enrôlèrent nombre d'enthousiastes, enflammés par la promesse que tout était possible et que le monde ne dresserait aucune frontière à leurs désirs, à leur imagination ni à leur liberté. Que cet élan ait suscité déceptions, drames et désastres est le revers inévitable d'une telle aventure. Celle-ci est contée ici dans toute son ampleur: les moments de bonheur pur et de générosité folle y côtoient les lentes chutes dans la folie et, parfois, la mort.

Dans un entretien au *Monde*³², au moment de la sortie en France de *La Terre sous ses pieds*, l'écrivain britannique d'origine indienne, Salman Rushdie, insiste sur le rôle mondial du rock depuis quarante ou cinquante ans, non à travers – cliché trop répandu – l'impérialisme de la langue anglaise et de la culture anglo-saxonne, mais comme facteur d'émancipation global de la jeunesse :

(...) le rock, lorsqu'il nous est apparu à nous, gosses de Bombay, n'était pas une musique étrangère imposée par l'impérialisme, mais quelque chose qui nous appartenait en propre - bien qu'aucun d'entre nous à l'époque n'ait jamais mis les pieds aux USA ou même ailleurs. Pourtant, nous écoutions cette musique née au fond du Sud américain, à Plouc City, et nous y répondions immédiatement. C'est assez surprenant : après tout, la communication de masse n'existait pas, ou à peine. Et pourtant ça nous parlait. Récemment, je

me suis retrouvé à parler de ça avec un ami chinois de ma génération, qui m'expliquait comment en Chine, lorsqu'il avait 11 ou 12 ans, la radio diffusait parfois des morceaux de Mozart ou de Beethoven. Pour eux, cette musique était incompréhensible, personne ne savait comment l'écouter, car trop occidentale. Et puis un jour on a passé un truc d'Elvis Presley et immédiatement, tout le monde a compris. C'est ce qui est remarquable avec le rock : à Beïjin, en Patagonie, comme à Bombay ces bruits bizarres faits par des petits Blancs américains parfaitement provinciaux, qui s'efforçaient tant bien que mal de chanter comme des Noirs, ont eu un écho mondial immédiat. Pourquoi ? En un sens, ce roman est une tentative de réponse à cette question. Ma théorie est que, bien longtemps avant le développement de ce que nous appelons aujourd'hui la world-music, le rock'n'roll à l'origine était une forme de world-music : une musique mixte, bâtarde. Commencée avec les rythmes africains, exportée aux USA sur les navires négriers, modifiée dans les champs de coton du Mississipi, puis à nouveau par les premières technologies d'enregistrement; ensuite par le désir d'imiter ces enregistrements. Et ce désir donne Elvis Presley, diffusé sur tout le territoire américain, avant qu'à nouveau il ne franchisse l'océan, mais dans l'autre sens, jusqu'en Angleterre, où de nouvelles mutations s'opèrent cette fois sous l'influence des Beatles, des Rolling Stones: on franchit un degré supplémentaire dans la sophistication technologique, et retour aux USA, et ainsi de suite. Et je crois que c'est l'explication : la raison pour laquelle cette musique parle à tous est que tous ont une part dans sa création à un moment ou un autre. Une musique de migrations. Faite par des gens déracinés, pour des gens en voie de déracinement. Un langage facilitant l'intégration.

Et toujours dans ce même entretien, Rushdie explique que son livre n'est pas « un roman sur le rock'n'roll, mais une tentative de réponse à l'évolution de la culture mondiale dans le dernier demi-siècle. Et le rock le permet parce qu'il est partout : pendant la guerre du Vietnam, aux côtés de la dissidence en Tchécoslovaquie (...) A peine élu président, Vaclav Havel a invité Mick Jagger et Lou Reed à jouer à Prague.

Qu'on nous permette aussi de rappeler la prise conscience des acteurs de mai-68, qu'au-delà des slogans politiques et des idéologies, la Révolution de ce printemps-là avait bien « quelque chose de rock », cette « dimension rock », longtemps sous-estimée parce que trop influencée par les événements français. Laurent Joffrin, dans son *Histoire de mai-68*, rappelait en 1988 le *background* culturel de la révolution pop, tandis que David Caute, dans *Sixty-Eight*, mettait sur le même plan les Rolling Stones, la contestation de la guerre du Vietnam et les mouvements de mai. L'ancien maoïste Serge July ne pouvait s'empêcher d'écrire ces lignes :

(...) Mai 68 fut une révolution rock, tout comme la « putain de guerre » du Vietnam fut simultanément une guerre rock. (...) Au commencement, il y avait effectivement la rock music. Prémonitoire, elle a véhiculé la parole de vérité comme une prophétie planétaire. Et c'est l'industrie du microsillon qui a assuré la diffusion de la subversion sociale. C'est la rock music qui forge le rêve libérateur des années 60 et ses porte-parole (...) avant même que nous en

ayons totalement pris conscience. Décalage funeste : on écoute jamais assez la musique³³.

Dans *The Beatles Anthology*³⁴, imposante somme de souvenirs, de photos, de déclarations, supervisée par les Beatles eux-mêmes, le groupe-phare des Sixties livre un peu de son analyse du mouvement de l'histoire, au fond peu éloignée de celle de S.July. Pour John Lennon - l'auteur des textes de la chanson *Revolution* en 1968 -, les Beatles furent « une sorte de religion » et les concerts pop de la fin de la décennie la création « d'une nouvelle église », celle de l'espoir, de la vérité et de la paix. Plus prosaïque et plus superficiel aussi, Paul McCartney pense que les Beatles ont « offert au monde une sorte de liberté. » « Doit-on considérer ces propos comme de superficielles paroles d'ex-pop stars adulées ou comme l'expression lucide du séisme culturel et social des années 1960 ?

Les sociologues ont compris nettement plus tôt que les historiens - rien de plus normal- que le mouvement pop/rock était l'écume d'une vague profonde. Il suffisait dès les années 1950 d'étudier les comportements des jeunes, les mouvements de mode, ainsi que l'influence et le contenu des nouveaux médias pour s'en convaincre. L'apport de la sociologie³⁵ est donc essentiel à l'historien du contemporain : l'élargissement du champ de la culture, devenue "mode de vie", l'étude des comportements déviants de la jeunesse (bandes, délinquances), des nouveaux types de rassemblements, l'idée de "génération", les nouveaux enjeux de la société d'abondance, les transformations de la culture ouvrière, les modes, les techniques de communications de masse, autant de recherches essentielles à la compréhension des mutations culturelles et indispensables à l'étude historique des musiques populaires.

Dans les pays anglo-saxons principalement s'est épanouie une "sociologie du rock", dont le Britannique Simon Frith est l'un des précurseurs³⁶ ; en France le même état d'esprit ouvert anime tout un courant sociologique étudiant les "pratiques culturelles" liées au rock ainsi que les médiateurs musicaux. Pour ces chercheurs, nul doute que plus la recherche sera limitée, plus les stéréotypes et les idées fausses domineront le discours sur la culture de masse. Les ouvrages pionniers comme celui publié sous la direction de A.Hennion et P.Mignon, *Rock de l'Histoire au mythe*, ou encore ceux d'A.-M. Gourdon sur *Le rock, aspects culturels, esthétiques et sociaux*³⁷, sont assez inédits en France. Il est seulement permis de regretter le manque de travaux interdisciplinaires histoire/sociologie : dans les livres sus-cités, les historiens se font rares. Pourtant, la recherche sur la culture de masse contemporaine pose aux historiens comme aux sociologues de redoutables questions méthodologiques : difficultés d'accès à certaines sources, surabondance des documents (et des témoins !) disponibles, étude parfois délicate des matériaux imprimés, ainsi que des matériaux audio-visuels comme la radio, le cinéma, la télévision³⁸.

Quant aux sources audio-visuelles, elle sont si nombreuses et variées qu'elles mériteraient un livre entier³⁹ ; leur caractère indispensable à l'étude du pop est une évidence : il s'agit avant tout d'une musique, et donc de sa diffusion et de sa reproduction par toutes sortes de moyens techniques. La radio, la télévision et le cinéma ne constituent pas à proprement parler un

matériel nouveau pour le contemporainiste. L'historien sait par exemple faire une lecture cinématographique de l'histoire tout comme une lecture historique du film ; il sait aussi utiliser les documents télévisuels (bulletins d'informations, reportages, émissions de variétés, séries), non pour en dégager l'intérêt sociologique — il existe là-dessus une abondante littérature — mais pour comprendre en quoi les émissions sont le reflet d'une époque et comment certains programmes ont pu influencer sur le cours des événements. Ce qui est un peu plus inédit, c'est la recherche qui porte sur toutes les formes que prend la culture destinée aux jeunes, ainsi que sur sa diffusion de masse⁴⁰. Les moyens de diffusion d'une culture jeune sont alors extraordinairement diversifiés et mêlent l'imprimé, le son et l'image : les journaux pour les jeunes, les *fanzines* faits par les jeunes eux-mêmes, les magazines de photos, les *fan club magazines*, les émissions de TV et de radio (officielle) destinées aux jeunes, les radios-pirates (qui émettent en toute illégalité), l'utilisation (rarement autorisée) des murs, par exemple pour des besoins d'affichage, mais aussi comme supports d'expression (peinture, graffitis), les disques de variétés pop, destinés à la tranche d'âge 15-25 ans, les grandes manifestations de jeunes, en premier lieu les concerts rock, qui remplacent en partie dans la sociabilité jeune les dancings, en second lieu les "festivals" qui rassemblent des foules considérables pendant plusieurs jours, les lieux publics fréquentés par les jeunes et où se diffuse la culture jeune (la rue, principalement) et les lieux privés (discothèques, *coffee bars*, boutiques), les produits pour la jeunesse, et notamment dans le domaine de la mode (vêtements pour jeunes garçons et jeunes filles), mais aussi dans celui de la musique (instruments), du cinéma (films fabriqués pour une classe d'âge), de la littérature (bandes dessinées par exemple), du design (posters), les produits dérivés et publicitaires autour des vedettes de la musique, du cinéma, de la télévision etc. (!) La liste est longue et elle n'est pas limitative.

La "galaxie Gutenberg", pour reprendre l'expression de MacLuhan, devient satellisée au XX^{ème} siècle par le son et l'image et les années 60 sont justement au centre, non d'une révolution dans les moyens techniques de diffusion de la culture, mais d'une formidable accélération, liée à la fois aux conditions de la croissance et à la massification des loisirs. Le phénomène a déjà commencé aux Etats-Unis dans les années 50 puis s'est propagé en Europe dans les années 60, avec la prospérité retrouvée. La jeunesse s'adapte beaucoup plus vite que les adultes à ces changements: elle va au cinéma, achète des disques, écoute la radio, collectionne les photos, regarde la télévision. Le temps de lecture est certes diminué, mais la démocratisation de l'enseignement compense en quantité ce qui est probablement perdu en qualité. Pour comprendre une telle époque, l'historien ne doit pas compter sur les seules sources écrites, qui ont généralement composé l'essentiel de sa formation méthodologique; il lui faut devenir un chercheur et technicien multimédia, à l'image des ordinateurs nouvelle génération, qu'il doit désormais savoir maîtriser pour engranger l'énorme quantité d'images, de sons, de textes disponibles.

Les produits culturels destinés à la jeunesse sont fabriqués par des entreprises commerciales — petites et grosses — qui réalisent leur chiffre d'affaires dans la production de biens culturels de grande consommation et

qui comblent les attentes d'une jeunesse au fort pouvoir d'achat, mais aussi en quête d'identité. Faire l'histoire des stratégies publicitaires et commerciales des ces entreprises (les maisons de disques) ne suffirait pas à analyser la culture des jeunes. Les 15-25 ans, depuis le succès des Beatles, revendiquent de légitimes aspirations à l'autonomie, non seulement artistique, mais aussi et surtout financière. Le cas du *disque pop* est exemplaire⁴¹. Entre 1960 et 1964, le disque pop est entièrement contrôlé par les grandes firmes discographiques, qui choisissent en général artistes, producteurs, titres des chansons, émissions de radio-TV, pochette du disque etc.. Leur stratégie est une stratégie à court terme, fondée sur la réussite dans les hit-parades nationaux et sur le récent format 45 tours 17 centimètres. Le disque lui-même est un produit sans autre ambition que de restituer (essentiellement en monophonie, sans artifices électroniques) des chansons écoutées à la radio, sur un juke-box ou sur les lieux de danse. A partir de 1964/66, il devient impossible de considérer le disque pop comme un vulgaire produit de consommation jetable, destiné au juke-box ou au "tourne-disques". Toujours distribué par les grosses compagnies (EMI, Decca, Polydor en Angleterre), mais parfois produit par des entreprises indépendantes (Island en Grande-Bretagne), le disque pop – désormais au format 33 tours 30 centimètres - coûte de plus en plus cher en investissement artistique (studios d'enregistrement, stéréophonie, dessins et photos des pochettes et caprices divers des musiciens, notamment financiers) et il est de mieux en mieux contrôlé dans sa réalisation par les jeunes artistes. De ce point de vue, l'œuvre des Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* constitue un moment dans l'histoire de l'industrie du disque⁴². L'analyse d'un disque pop demande des connaissances éclectiques sur les musiciens et chanteurs, le producteur (celui qui finance), l'imprésario (qui fait les contrats), l'ingénieur du son (parfois aussi producteur, celui qui assure l'enregistrement du disque en studio), le responsable de la maison de disques, le concepteur du design de la pochette (ce sont parfois les musiciens, parfois aussi des artistes reconnus), l'attaché de presse etc. ; il faut aussi s'intéresser aux textes des chansons, révélatrices d'un état de la société anglaise, ou plus souvent des angoisses, des rêves de la jeunesse de cette époque.

En somme, le disque pop n'est pas seulement une source pour l'histoire de la musique pop ou de la musique pour les jeunes, mais pour l'histoire des arts plastiques (art pop), graphiques (affiches, design, publicité), l'histoire de l'industrie discographique, l'histoire de la poésie contemporaine. Dans les universités occidentales - anglo-saxonnes mais aussi françaises - on se penche très sérieusement sur les "poètes du rock". Qu'on songe au succès des textes de Bob Dylan, Leonard Cohen, Jim Morrison, Syd Barrett, John Lennon, Jimi Hendrix toutes des figures emblématiques – britanniques ou américaines - de la fin des *sixties*, tandis que les chansons des Beatles sont aujourd'hui aux programmes des enseignements primaires, secondaires et universitaires.

Ce début d'académisme ne doit pourtant pas masquer la nature profonde du pop⁴³. La culture pop est aussi l'expression d'un refus des carcans élitaires de la haute culture, qui privilégie certaines formes d'art. Plus généralement, c'est la culture adulte — par définition incomprise des jeunes

— qui est rejetée dans ce qui devient à la fin des années 1960 une contre-culture, capable de s'agréger au mouvement contestataire de mai-68, à travers des chansons, des comportements, des déclarations.

Tout comme l'ensemble de la culture de masse (ainsi le cinéma), cette culture est une grande fabrique de mythes. Par exemple, le mythe d'une *classless society* se forge en 1964-67 dans le *Swinging London*, avec l'explosion de la consommation des adolescents, le succès de jeunes gens issus de milieux modestes et le triomphe des modes pop. La *classless society* profite du jeunisme ambiant et d'une ambiance *cool*, qui permet de lever bien des inhibitions. Sur ce terreau favorable, le mythe communautariste hippie de la fin des années soixante (1966-1970), né en Californie vers 1965/66 se diffuse très vite en Angleterre, à travers un slogan fondateur, *Peace and Love*, et des comportements en opposition radicale avec le mode de vie occidental de l'*affluent society*. C'est le retour en force des utopies, où se mêlent le sexe, la drogue et des rêves de paix éternelle et de vie en communauté et en musique. *All You Need Is Love* chantent les Beatles à l'unisson en 1967, repris en chœur par toute une génération complice. D'ailleurs, la musique des Beatles repose aussi sur un mythe originel, celui du *rock n'roll*. Elvis Presley est - ni plus ni moins - devenu *The King* à la fin des années 1950, durant sa courte période « rebelle ». Devenus eux aussi des stars planétaires, les Beatles incarnent dans les années 1960 le mythe d'une (jeune) Angleterre débarrassée de tout complexe, dynamique, sûre d'elle-même et de son destin, en partie guérie d'une longue maladie nommée déclin. Les hommes politiques - Harold Wilson en tête - sauront se servir de cette image.

Le mouvement pop ne se réduit pourtant pas à des mythes ou des icônes. Les interactions (et influences mutuelles) qui se sont logiquement articulées entre la haute culture (principalement le théâtre, la littérature et la peinture) et la culture pop destinée aux jeunes ne doivent pas être passées sous silence. L'objectif n'est pas ici de démontrer le nivellement par le bas (ou par le haut ?) de la culture dans son ensemble, mais de définir une problématique rigoureuse des rapports entre la culture des élites et la culture de masse, dans le nouveau contexte médiatique et technologique des années 1950/60. Il est donc essentiel de s'intéresser à *toutes* les productions culturelles et pas uniquement à celles qui ont un rapport direct avec la jeunesse des années 1960.

Bien sûr, l'historien n'est pas à l'abri des erreurs de perspective : distinguer ce qui est de l'ordre de la supercherie commerciale ou au contraire de l'ordre de la création authentique constitue une forme de pari sur l'avenir. Le recul critique par rapport au "bouillonnement" des *sixties* reste limité. Si l'on ne peut avec une absolue certitude prétendre que les Beatles connaîtront dans notre siècle la notoriété des grands artistes du patrimoine culturel mondial (n'ont-ils pas été complaisamment comparés à Mozart ou plutôt à quatre Mozart ?), il est envisageable d'affirmer que le mouvement pop anglo-saxon a durablement et profondément transformé la culture du monde occidental, au-delà même de ses bases géographiques. Une "révolution culturelle" a bien eu lieu⁴⁴. Les phénomènes macro culturels d'interdépendance des systèmes médiatiques et techniques, de simultanéité (la mondovision), de circulation des produits et des idées, de mondialisation

des échanges, de massification des pratiques culturelles, ont permis une diffusion rapide et quasi générale du pop dans d'autres pays, malgré l'éventuel obstacle linguistique (il est vrai que l'Anglais est la langue conquérante). Aujourd'hui, le rock est devenu une des seules références culturelles communes à des millions de jeunes – et de moins jeunes – dans le monde, par-delà les différences de races, de religions, de langues. C'est là une réalité incontestable, qu'on aime ou qu'on déteste cette musique et ce qu'elle représente.

©B.Lemonnier, revu et corrigé le 14 octobre 2007

Notes

¹ Cet article reprend et actualise un certain nombre d'idées et problématiques présentées dans divers recueils depuis 1997, notamment « La "culture pop" des années 60 en Angleterre : méthodes et enjeux historiques » in *Vingtième Siècle, Revue d'Histoire*, janvier-mars 1997, « Qu'est-ce que la culture pop ? » in *Sciences Humaines*, novembre 1997, l'introduction de *Médias et culture de masse en Angleterre depuis 1945*, Armand Colin, 1999 et « Le développement de la culture de masse » in *George Pompidou, culture et action*, PUF, 2000.

² Le mot *rock* désigne à partir des années 1970 l'ensemble des courants musicaux issus du rock & roll (ou *rock'n'roll*), musique rythmée née au milieu des années 50 aux Etats-Unis et popularisée par le chanteur Elvis Presley. Le rock remplace le mot pop, dévalué à la fin des années 60 en raison de la reconnaissance culturelle de cette musique auprès de certaines élites. En effet, pop est une abréviation de *popular*, à l'origine la variété populaire de grande audience. Dans les années 50, la "culture pop" est celle de la société de consommation, détournée ironiquement par les artistes pop (le Pop Art, inventé en Angleterre). Dans les années 60, le mot pop s'applique essentiellement aux musiques écoutées par la jeunesse et par extension à toute une "culture jeune" élaborée autour du rock joué par les Beatles, les Rolling Stones et d'autres groupes. L'évolution sémantique du pop et du rock de 1950 à nos jours est particulièrement complexe, en raison du changement de statut de la musique populaire, passant – en quelques années sous l'impulsion des Beatles – de celui de divertissement sans prétention à celui d'œuvre d'art puis de patrimoine historico-culturel.

³ « Les Sixties, années utopies, France-Grande-Bretagne, 1962-73 », Paris (BDIC), Brighton, 1996-1997 ; « Les années pop », Centre G.Pompidou, mars-juin 2001.

⁴ On en trouvera une liste – non limitative – sur <http://grande-bretagne.net/sixties.htm>

⁵ Cf. l'étude magistrale de ces thèmes dans *L'Esprit du Temps* d'Edgar Morin, Seuil, Paris, 1962.

⁶ *The Uses of Literacy*, 1ère édition chez Chatto and Windus (Londres), nouvelle édition augmentée Penguin en 1992, traduit en 1970 en France sous le titre - contestable - *La culture du pauvre* (Editions de Minuit).

⁷ Article "Literature and society" in *American Scholar*, XXXV, p.ii (printemps 1966), extrait cité et traduit dans *Cultures*, volume I, No 1 (1973), UNESCO, l'article de C.W.E. Gisby intitulé "La culture populaire".

⁸ L'histoire culturelle, en plein essor en France, met de plus en plus le thème de la culture de masse au centre de ses préoccupations. Qu'on en juge par la publication récente de J.F. Sirinelli et J.P.Rioux, *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.

⁹ Richard Hamilton, Lettre à A.Smith, janvier 1957.

¹⁰ C.Chastagner, *La loi du rock*, Climats, 1998

¹¹ *Cambridge Cultural History Volume 9, Modern Britain*, Boris Ford (ed), Cambridge University Press, 1992 (2ème édition illustrée).

¹² Edgar Morin, "Nouvel esprit du temps", in *L'esprit du temps*, édition augmentée, Paris, Le Livre de Poche, 1975.

¹³ L'importance de l'année 1965 dans l'histoire culturelle est bien mise en valeur par J-P Rioux et J-F Sirinelli, « *Le temps des masses* », *Histoire culturelle de la France*, tome 4, Seuil, 1998 , page 273 et suivantes.

¹⁴ Symboliquement, la "culture jeune" naît en France dans la Nuit de la Nation en juin 1963, une "nuit du twist" organisée par *Salut Les Copains*, l'émission d'Europe 1 lancée en 1959 par F.Ténot et D.Filippachi. C'est le point de départ du mouvement "yé-yé" et du "temps des copains". Lire à ce sujet J.-P. Rioux, "La France yé-yé des années 1960", *L'Histoire*, no 182, novembre 1994.

¹⁵ Dans les années 1940, le sociologue américain M.Gordon a proposé le terme *sub-culture* pour désigner les subdivisions d'une culture nationale en variantes liées à des groupes particuliers. Dans les années 1960, les sociologues américains ont étudié les communautés urbaines et les migrants et montré comment des classes sociales, des groupes marginaux, des communautés ethniques développaient des *sub-cultures* ou des *counter-cultures* au contact d'une culture dominante. L'analyse s'est étendue ensuite aux classes d'âge (les adolescents). L'usage du mot n'est cependant jamais neutre, dans la mesure où elle souligne la relation de dépendance entre la culture dominante et celle qui cherche à s'en démarquer.

¹⁶ La France connaît en 1970-74 l'apogée des "festivals pop", rassemblement de masse de la jeunesse sur le modèle anglo-saxon de Woodstock (1969) et de l'île de Wight (1969-70). Ces rassemblements sont cependant assez peu tolérés par les autorités locales et par la police, en raison des risques de troubles à l'ordre public (bagarres, alcool, drogues). Cf. F.Jouffa, *La culture pop des années 70*, Paris, Spengler, 1994.

¹⁷ Voir B.Lemonnier, « La folie LSD », *L'Histoire*, No 266.

¹⁸ *La Loi du Rock*, *op.cit.*

¹⁹ Cf. *Faber Book of Pop*, *op.cit.*

²⁰ Les collectionneurs de disques sont toutefois une mémoire vivante du microsillon, et leur érudition est sans limites.

²¹ Il existe une traduction française (enfin !) aux éditions Allia, publiée...en 2000.

²² Recension faite pour *Vingtième Siècle, Revue d'Histoire*.

²³ Qu'on compare le « roman » de François Bon, *Rolling Stones, une biographie*, avec la biographie dite de référence de Philip Norman.

²⁴ R.Hewison, *The Arts in Britain since 1939*, *op.cit.* et D.Caute, *Sixty Eight*, Hamish Hamilton, Londres, 1988 (traduction en France sous le titre *L'année 1968 dans le monde* chez Laffont).

²⁵ *The Swinging Sixties*, Constable, Londres, 1985.

²⁶ M.Faithfull (avec David Dalton), *Faithfull*, Little, Brown & Co, New York, 1994.

²⁷ "Entre histoire et journalisme" in *Questions à l'histoire des temps présents*, P.Téart et A.Chauveau (dir), Editions Complexe, Bruxelles, 1992.

²⁸ *The Neophiliacs* (1969, nouvelle édition en 1992, Pimlico, Londres), *The Pendulum Years* (1970, nouvelle édition en 1977, Pan Books, Londres) et *Revolt Into Style* (1970, Penguin, multiples rééditions).

²⁹ Le troisième volume d'une trilogie intitulée *The Arts in Britain since 1939* et qui comprend *Under Siege*, Methuen, Londres, 1978, *In Anger*, Methuen, 1981 et *Too Much*, Methuen, 1986.

³⁰ *The Faber Book of Pop*, Faber and Faber, Londres, 1995.

³¹ M.Assayas (dir.), *Dictionnaire du rock*, 3 volumes, Robert Laffont/Bouquins, 2000.

³² *Le Monde*, 1/10/1999

³³ Serge July, « Au commencement était le rock » in *Libération*, hors série, mai 1988.

³⁴ *The Beatles Anthology*, Seuil, Paris, 2000 (pour la traduction).

³⁵ De nombreux sociologues anglais ont enquêté sur la jeunesse et ses comportements dans les années 50/70. Citons ainsi M.Abrams, P.Willmott B.Osgerby, S.Hall et T.Jefferson, M.Brake, G.Mungham. On retiendra P.Willmott et son étude classique sur les adolescents de l'Est londonien. On lira dans le domaine français, le classique de P.Yonnet, *Jeux, Modes, Masses*

³⁶ Importante production, voir *The Sociology of Rock*, Constable, Londres, 1978.

³⁷ Celui d'A.Hennion et P.Mignon publié chez Anthropos, Paris, 1991, avec une bibliographie indispensable sur rock), celui d'A-M Gourdon, éditions du CNRS, Paris, 1994, celui de C.Chastagner

³⁸ La loi du rock, *op.cit.*

³⁹ L'histoire des médias audio-visuels, et singulièrement l'histoire de la radio et de la télévision apparaît en France comme un secteur historique en plein essor historiographique, grâce à l'impulsion donnée par J.-N. Jeanneney à l'IEP de Paris. Lire notamment de J.-N. Jeanneney, "audiovisuel : le devoir de s'en mêler" in J-P Rioux, J-F Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997 et le *Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette, 1999.

⁴⁰ Cf. B.Lemonnier et alii *Médias et culture de masse en Angleterre depuis 1945*, A.Colin, 1999.

⁴¹ L'histoire du disque et de l'édition phonographique est l'un des chantiers les plus passionnants de la recherche actuelle, à la convergence de l'histoire des techniques, de la musicologie, de la sociologie. Lire de L.Tournès, « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale » in *La culture de masse en France*, Fayard, 2002.

⁴² *Sgt Pepper* (sorti en juin 1967 sur le label Parlophone et réédité en CD en 1987) peut être considéré sur le plan des textes, des musiques et du graphisme de la pochette comme le "chef d'œuvre pop" de la décennie (voir page). Sur l'élaboration du disque et son contenu, il existe des vidéos et de nombreux ouvrages à dominante musicologique. Parmi les plus intéressants, Allan Kozim, *The Beatles*, coll "20th century Composers", Phaidon, Londres, 1995 et Mark Herstgaard, *L'art des Beatles*, Paris, Stock, 1995.

⁴³ « Naissance de la culture pop », *Sciences Humaines*, novembre 1997.

⁴⁴ Le débat sur la "révolution culturelle" des *sixties* reste ouvert. John Street ("Youth culture and the emergence of popular music", *op.cit.*) met en garde contre la généralisation des équivalences simplistes entre les changements politiques et les changements culturels, qui mènent à une surestimation des faits culturels. Lire les éléments de ce débat dans A.Marwick, "The 1960's: Was There A Cultural Revolution ?" in *Contemporary Record*, 2, No 3 (1988). A.Marwick a repris certains de ces éléments dans sa synthèse *The Sixties*, OUP, 1998.