

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

9 : 1 | 2012

Contre-cultures n°1

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer »

Le yéyé et l'importation de la contre-culture américaine

“Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini”

French Yéyé and the Importation of the American Counterculture

Philippe Birgy



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3004>

DOI : 10.4000/volume.3004

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012

Pagination : 151-167

ISBN : 978-2-913169-32-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Philippe Birgy, « « Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer » », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3004> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3004>

Tous droits réservés

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer » :

Le yéyé et l'importation de la contre-culture américaine

par

Philippe Birgy

Université de Toulouse le Mirail

Résumé : Nous interrogerons dans ces pages les rapports entre la contre-culture jeune américaine du tournant des années 1960 et le « phénomène yéyé » décrit par Edgar Morin dans les pages du journal *Le Monde* des 6-7 juillet 1963. Nous les aborderons au travers de quatre exemples musicaux principaux : la première version américaine enregistrée d'« Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini », une chanson composée en 1960, ses trois reprises par des interprètes français parues en disque la même année, et le « Le Nabout twist ». Nous analyserons ensuite les réflexions de l'époque des sociologues et des sémioticiens de la revue *Communication*, que nous considérerons autant comme des témoignages de la réception du yéyé en France que comme une série de tentatives d'élucidation immédiates du problème culturel que semblait poser le yéyé à la société française. Nous tenterons alors d'en prolonger les implications en ayant recours aux apports français et américains des trente dernières années dans le champ des études culturelles pour relever les ambivalences du discours de défi et d'insoumission articulé dans le yéyé et le rapporter à certains éléments de la contre-culture américaine.

Mots-clés : *Chanson française – Contre-culture – Rock'n'roll – Twist – Yéyé*

Keywords : The aim of this article is to question the relationship between the American youth counterculture and the yéyé musical and social phenomenon, by studying three French versions of Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini and Nabout Twist sung by Claude François.

The article will then focus on the reception of yéyé by sociologists and semioticians who had analyzed the phenomenon in the 1960's. It will then confront these to cultural studies paradigms, in order to understand how the yéyé phenomenon, with the ambivalence of its insubordination and the ways it challenged authority, can relate to elements of the American counterculture.

Mots-clés : *French song – Counterculture – Rock'n'roll – Twist – Yéyé*

La présente étude concerne le statut de la chanson yéyé française et son ambivalence vis-à-vis de ce qui fut largement perçu en France comme une « hégémonie » américaine. Or, une partie au moins de la musique populaire de masse américaine s'affirmait déjà dans les années cinquante comme un élan contre-culturel, prenant ainsi ses distances avec toute notion d'unité ou de domination culturelle nationale, et plaçant les producteurs français dans une position d'équilibre précaire lorsqu'ils souhaitaient s'en détacher musicalement pour frayer la voix d'une dissidence esthétique « libérée des libérateurs » — on retrouvera plus tard ce schème dans la formule de « l'exception française ». De surcroît, ce même courant de musique populaire américaine est supposé se distinguer du mouvement organisé qui accompagna la conquête des droits civiques et individuels dans les années soixante. N'oublions pas, enfin, que le rock'n'roll se serait démarqué de l'un et de l'autre, du moins selon l'avis de ses praticiens et de ses laudateurs qui insistèrent et insistent encore sur son statut d'exception.

De multiples lignes de fracture s'opposent donc d'emblée à une périodisation simpliste qui permettrait de placer l'Amérique et la France sur un plan unique autorisant le comparatisme formel et thématique. Même si nous faisons abstraction de la zone grise qui brouille l'hypothétique frontière entre les deux décennies mentionnées, il nous faut en tout cas tenir compte *a minima* de l'observation généralement partagée selon laquelle *quelque chose* aurait eu lieu vers la fin les années cinquante aux États-Unis qui aurait galvanisé la jeunesse autour d'une culture.

Des observateurs directs de la période (certaines contributions à la revue *Communication* seront évoquées à ce titre) ainsi que d'autres qui nous sont contemporains, soutiennent en revanche que l'effervescence qui aurait agité la scène française et renouvelé le panthéon de ses idoles n'eut ni la cohérence ni la légitimité du phénomène outre-Atlantique auquel elle se référerait. Elle serait restée postérieure, pièce rapportée, sans enracinement profond, florilège de titres sans raison d'être, série discontinuée de produits marchands se succédant sans faire école.

Il était donc tentant de penser que l'économie de la reprise qui alimenta les catalogues de disques français à cette époque charnière témoignait de la duplicité de ses acteurs et du discours oppositionnel qu'ils revendiquaient. Cependant, de l'aveu de ces mêmes commentateurs, quelque chose se serait implanté et aurait pris racine en France, cinq à dix ans plus tard, et contre toute attente, ce serait le rock'n'roll. La contre-culture américaine du tournant de la décennie n'aurait donc pas fait école et pourtant, elle aurait constitué une éducation musicale (Chirache, 51). Cette dialectique de l'enseignant et de l'élève, tout comme celle d'un enseignement — fut-il buissonnier — qui aurait essentiellement été celui de l'insoumission, a de quoi susciter la perplexité. Cela d'autant plus que la production yéyé française, comme nous le verrons, s'entend souvent comme une leçon de chose.

C'est cette ambivalence généralisée, ainsi que la porosité des frontières entre les genres et les territoires que nous voulons relever dans cet article, non pas pour contester une typologie déjà établie, mais pour éprouver la possibilité d'un legs ou une transmission de la contre-culture dans les premières deux décennies de l'après guerre.

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer »

Nous aborderons ce sujet à travers des exemples musicaux, ainsi que certaines tentatives d'analyse du phénomène yéyé par ses contemporains. Ce faisant, nous tenterons de nous défier d'une lecture impressionniste des tendances (Erner, 2008 : 54) qui nous autoriserait à faire figurer tout ce que nous voudrions voir dans les signes culturels, puisque ceux-ci restent largement ouverts à l'interprétation. Nous essaierons en revanche de détailler les glissements et les irrégularités d'une ligne de faille ou d'une zone d'affrontement entre culture de masse, culture hégémonique et contre-culture. C'est certainement déjà là un parti-pris méthodologique : de telles tensions se sont déjà manifestées dans les *cultural studies*, ses théoriciens ayant souvent hésité entre une estimation des sous-cultures entendues contre pouvoir corrosif ou à l'inverse, comme mécanismes de renforcement hégémonique se contentant de simuler une résistance. Nous espérons ainsi pouvoir tenir compte des travers de l'étude culturelle que rapporte Peter Martin (2004 : 21-35) il n'est jamais acquis qu'une convergence de pratiques et de manifestations constitue nécessairement le reflet des structures fondamentales d'un phénomène ou d'un groupe social dont l'existence serait indépendante de la multitude des acteurs individuels qui s'y affilient.

Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini

Commençons par un exemple qui pourrait aisément s'interpréter comme un signe parmi d'autres d'une poussée vers la libéralisation des mœurs et d'une irrévérence vis-à-vis des usages, ne serait-ce qu'en raison du succès populaire qui l'a sanctionné :

entre novembre 1960 et janvier 1961, trois versions concurrentes d'« Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini », une chanson ayant connu le succès aux États-Unis en 1959, se succèdent dans le hit parade français¹.

« Itsy Bitsy... » pourrait se décrire comme une saynète ou un *sketch* ébauchant sommairement une situation dramatique : une jeune fille passe pour la première fois un maillot de bain deux pièces. Elle éprouve alors successivement un état d'anxiété, au moment de quitter la cabine, puis un embarras lorsqu'elle se dirige vers la mer. Aussi se drape-t-elle d'un peignoir pour traverser la plage sans gêner ses voisins. Enfin, dans un dernier couplet qui se veut manifestement désinvolte, le chœur tourne cette mésaventure en sujet d'amusement, ce qui en modère l'offense, et s'excuse auprès de ceux qui ont pu prendre trop au sérieux le récit de cette exhibition².

La typologie contemporaine glisserait sans doute « Itsy Bitsy... » sous l'appellation générale d'*easy listening*, qui dénote une écoute nonchalante et non disciplinée. Dans un contexte qui se présente avant tout comme celui de l'économie des produits musicaux, de telles définitions génériques relèvent en premier lieu d'un système de classement et de description des niches commerciales déterminant l'agencement pratique des disques dans les magasins ainsi que les média choisis pour les promouvoir (Nott, 2002 : 216-35). Nous rappelons cette évidence afin d'éviter toute surévaluation de l'argument générique.

Nous nous proposons en effet de faire apparaître une continuité entre des éléments culturels qui sont

généralement articulés par une relation d'opposition valorisant un des termes. Et si nous utilisons la typologie américaine, c'est qu'ici la première version enregistrée semble avoir déterminé un genre dont les versions de Richard Anthony et de Dalida ne s'éloignèrent pas fondamentalement. Le jugement dépréciatif qui réclame toujours qu'une distinction soit faite (entre rock'n'roll et produits de variété, ou entre une première interprétation native et ses pales copies étrangères) se trouve donc passablement affaibli par l'évidence que le choix d'orchestration effectué dans le premier enregistrement en date détermine largement ceux qui lui succèdent. On pourrait objecter que, si continuité il y a (entre autres avec des usages plus anciens et aussi peu révolutionnaires), alors nous devrions admettre la possibilité que, conformément à la tradition de *Tin Pan Alley*, la seule source faisant autorité soit la partition.

Cependant nous inclinons davantage vers l'avis de Gabriel Solis qui veut que l'original canonique soit le premier enregistrement (2010 : 298), lequel fonctionnerait comme mesure de l'artiste qui le reprend (2010 : 300). Solis défend donc une spécificité du rock et il est sans doute nécessaire d'expliquer pourquoi nous ne pensons pas nous dédire en adoptant cet argument exceptionnaliste. L'authenticité sur laquelle est prédiquée le rock'n'roll, à tel point qu'il en vient à signifier cette authenticité, ou encore sa réalisation maximale (Solis, 2010 : 302), fait que toute la structure des oppositions et des « contre » se retrouve aboutée à lui et que la mesure de l'authenticité s'applique par extension à tout ce qui le précède ou le suit, tout ce dont il se détache ou ce à quoi il se mesure par le jeu de la reprise.

Rappelons que c'est la question de l'infiltration ou du débordement hors frontières d'un courant culturel qui nous préoccupe et que ces frontières circonscrivent entre autre chose un marché des produits musicaux. C'est pourquoi nous aurons encore recours à des catégories qui pourraient nous donner idée de la façon dont ce « courant » se pense aux États-Unis comme réalité autochtone résultant de conditions locales, et au prix de quelle dénaturaison il pourrait s'adapter à un autre territoire. Bien sûr, il sera aussi question de savoir en quoi des produits culturels peuvent porter une « pensée contestataire » autrement que sous une forme esthétisée – soit : un signifié pris comme signifiant et consécutivement vidé de toute teneur sémantique antérieure. La question du genre importe donc, dans les limites que nous avons indiquées et nous en revenons donc immédiatement à elle.

« Itsy Bitsy... » se trouve consignée, sans doute rétrospectivement, et bien que le titre n'en relève pas exclusivement, dans la sous-catégorie de l'exotica, une forme de jazz « tropical » apparue aux États-Unis au milieu des années cinquante, et basée sur l'approximation de rythmes et d'articulations évocatrices de folklores étrangers, propres à induire une impression de dépaysement. Nous y retrouvons en effet la formule rythmique du cha-cha-cha. Autant dire que cet exotisme-là n'a rien de proprement inédit. On en relevait déjà l'intention, de manière généralisée, dans le music-hall. Là, les interventions se succédaient, vignettes ou tableaux vivants construits à partir d'éléments de couleur locale, et semblables en cela aux pages des guides touristiques ou aux collections de cartes postales. Les conventions et les usages prescrits par la forme du music-hall et l'appellation exotica

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer »

témoignent donc, semble-t-il, d'un même attrait pour une forme ludique et inoffensive de défamiliarisation, contenue dans le cadre clos et distancé de la chanson ou du numéro.

Mais le morceau pourrait tout aussi bien être répertorié parmi les chansons comiques ou *Novelty Song*, selon la classification de *Tin Pan Alley*. Il serait ainsi renvoyé aux usages du XIX^e siècle où les chansons étaient déjà catégorisées de façon à ce que leur public potentiel les identifie sans peine.

Cependant ces deux descriptions se rejoignent au moins en un point : la chanson comique est un produit « de nouveauté », ce qui suggère immanquablement son caractère incident et sa fugacité : c'est une babiole sonore, amusante et modérément provocatrice, jouant avec le non-sens, ridiculisant le sérieux des ballades, leur gravité et leur sentimentalisme mièvre, qui seraient les survivances d'un romantisme appauvri (Tawa, 2005 : 55). Ainsi, dans l'équilibre de la variété, la *Novelty* compenserait les insuffisances des genres concurrents en mettant à distance le lyrisme d'une tradition romantique « vulgarisée » par les classes moyennes³. Saisi sous cette perspective, « Itsy Bitsy... » pourrait s'inscrire dans une tradition certes irrévérencieuse ou contre-culturelle, mais une tradition néanmoins.

Les ambivalences de la reprise

L'exotica rappelle explicitement l'attrait d'une sauvagerie ou d'une lascivité susceptibles de gagner les auditeurs, une forme d'insoumission sexuelle, un « nouveau primitivisme » qui, à travers la production musicale des années cinquante et soixante, est

esthétisé. Mais nous pourrions encore douter de cette nouveauté puisque le trope de l'abaissement des interdits était déjà associé au jazz, et nous gagerons que les modes du music-hall et des revues qui l'ont précédé relevaient des mêmes intentions, lesquelles correspondent caractéristiquement à ce qu'Edward Saïd décrit comme « Orientalisme⁴ ». Nous nous permettrons d'en rappeler les traits définitoires. Selon son analyse, la figure de l'Homme civilisé occidental ne se dessine et se distingue qu'à la condition qu'on l'oppose à tout ce qui en brouille les contours. Et pour cela, il est nécessaire de réprimer chez soi ce qui fait offense à cet idéal, afin de poser ce dernier comme incarné dans le citoyen européen ou américain, à l'exclusion de tout ce qui pourrait entamer son intégrité et le compromettre : l'épanchement communicatif des affects et des émois encouragés par le sentimentalisme, l'érotisme transgressif, l'abandon voluptueux, la rage et la colère non maîtrisée. Tout cela est projeté ainsi sur un Autre situé aux confins du monde : l'oriental. Il s'agit évidemment là de la formule de la répression : « ça » (l'Id freudien) ne saurait émaner d'un soi bien constitué, c'est donc l'autre qui en est la cause. De la même manière, l'autre est aussi la femme qui, dans le fantasme orientaliste, devient tentatrice, en appelle aux pulsions et à la lubricité. Cette construction reste donc symbolique, et en devers d'elle persiste ce que l'on pourrait nommer un exotisme du dedans, prompt à défaire les certitudes quant au partage entre le sujet et son autre. Nous retrouvons ici la notion d'une construction genrée du refoulé développée par Julia Kristeva dans son travail sur l'abjection (Kristeva, 1980).

Nous pensons que cette inquiétude se lit dans la dissociation qui dresse comiquement la chanson contre

elle-même. Tout comme dans l'enregistrement original, c'est le regard de l'observateur masculin qui est mis en exergue dans la première version française d'« Itsy Bitsy... », chantée par Richard Anthony, ce qui contraint le chanteur-narrateur à une certaine réserve. Aussi la question qui sert de relance et conduit au refrain (« Elle craignait de montrer quoi? ») est-elle déléguée à une voix hors-champ, sachant que la réponse ne concerne évidemment pas tant le bikini – dont la protagoniste de la saynète voudrait s'enorgueillir – que ce qu'il est supposé cacher. Or, il ne le cache pas. C'est évidemment la question d'une sexualité insouciant ou libérée qui est soulevée, car ce sont avant tout la gêne et l'hésitation de la jeune fille qui se donnent à entendre et qui structurent le récit-chanson. Le comique naît de ce que personnage est préoccupé, plein d'attention vis-à-vis de la règle qu'il floue, preuve qu'il n'est pas aussi proverbialement insouciant que sa jeunesse ne le laisserait penser.

La presque nudité, osée, se trouve ainsi presque exposée, mais sa gravité potentielle est désamorcée par le tour ludique de la chanson, par l'embarras de sa protagoniste et par son inscription dans un cadre de moralisation, de manière semblable à ces films de la même époque qui contournent la censure au prétexte de l'édification du spectateur et exposent à des fins supposément documentaires cela précisément que, de leur propre aveu, on ne devrait jamais montrer (Schaefer, 1999 : 13, 18-38).

C'est là un caractère ambivalent que Bakhtine associe au mode carnavalesque (Bakhtine, 1970 : 15). L'esprit qui y préside prescrit la suspension volontaire de toutes les règles sociales mais celle-ci n'est consentie que dans un espace réglé et un

moment strictement temporisé, afin de mieux éviter des déchaînements révolutionnaires plus radicaux. Le dérèglement fait ainsi partie d'un système de contrôle qui ne peut fonctionner qu'en autorisant temporairement la débauche qu'il contient, et c'est ainsi qu'il confirme son pouvoir.

Parmi les « conventions » qui y ont été maintenues dans la version interprétée par Richard Anthony, et même rehaussées, on ne sera pas surpris de retrouver l'usage de la voix « off », déjà mentionnée plus haut. C'est l'élément le plus novateur de la chanson (dans le sens où il renvoie explicitement à une innovation technique). Cette voix n'est donc pas intriquée dans le champ sonore, mais se trouve en décrochage. Elle n'est pas chantée, pourtant on y retrouve une forme d'articulation, un maniérisme qui suggère peut-être la voix de l'autorité, une autorité mise à mal par la transgression du personnage, mais présente cependant, et clairement audible. Or cette audibilité, et ce décrochage d'un discours placé en exergue ne sont possibles qu'à partir du moment où des méthodes d'enregistrement permettent de procéder au montage et à la mise en valeur d'un segment sonore sans que ce traitement modifie le reste de l'orchestration.

La nouveauté de la *Novelty song* consiste en somme en un « novum » technologique. Cependant que le caractère transgressif de la chanson tend irrésistiblement vers un espace quasi-mythique de la sauvagerie et de l'inconscience, le « novum », explicitement associé à un dispositif technique de contrôle, procède à son confinement et son balisage, tout cela au sein du même récit musical⁵.

D'autres éléments de comparaison, encore, entre l'original et ses copies, méritent d'être mentionnés.

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer »

C'est le cas de l'orchestration qui, dans sa première version américaine, suggérait une inspiration « pré-twist ». Dans la reprise interprétée par Richard Anthony⁶, la première selon l'ordre chronologique, une guitare électrique s'y est substituée, mais elle est strictement cantonnée à un rôle rythmique de « pompe » que la guitare acoustique pourrait tout aussi bien remplir.

En revanche, la présence singulière de la guitare se trouve accusée dans l'adaptation française chantée par Dalida. Assumant plus distinctement le statut d'instrument à part entière et réclamant pour son usage un phrasé versatile et affirmé, elle manifeste peut-être que l'avènement d'un nouveau genre, celui du rock'n'roll, a déjà eu lieu.

Cependant, les trémolos et les glissandi rappellent la guitare hawaïenne, un trait pittoresque dont nous pensons qu'il doit s'interpréter comme un caractère oriental. Un tel jeu exploite inévitablement le sentiment de vertige et d'incertitude que cause la dérive de l'accord entre les unités discrètes que sont les tons et les demi-tons, brouillant les repères du tempérament égal et ouvrant un abysse d'indétermination dans le passage d'une note à l'autre.

Comme nous l'avons dit plus haut, dans l'exotica, l'expertise musicale se polarise sur l'évocation de pseudo-folklores des Caraïbes, des îles du Pacifique, de l'Amérique centrale et plus rarement du Moyen-Orient. Et il faudrait ajouter que si expertise il y a, elle se retranche derrière une forme de mimétisme ou de lissage, de sorte que l'ensemble de cette orchestration qui fait corps est mise en retrait à l'arrière plan, tel un fond de scène. Le trait exotique ou pittoresque pourrait y être saillant, comme dans le hill-

billy de Spike Jones où certains instruments rares et incongrus appellent l'attention sur eux (« Hawaiian War Chant », « Sheik of Araby », « Uggga Uggga Boo Uggga... »⁷). Or on observe l'inverse dans l'exotica : la virtuosité, dans le sens « dégradé » d'exercice d'adresse burlesque fondé sur l'accélération qui transformerait la pièce musicale en phénomène de foire ou en curiosité, n'y est pas de mise. À l'inverse, le phrasé de la guitare dans notre exemple semble précisément restaurer l'usage burlesque, mais sans son comique cathartique qui signifie la mise à distance de ce qui est étranger. Bien au contraire, il semble s'agir d'une appropriation directe et « sérieuse » de l'étrangeté, comme si ce phrasé twist ou rock'n'roll procédait à la ré-appropriation de l'autre orientaliste. Il faut cependant admettre que dans « Itsy Bitsy », nous ne discernons que l'ébauche de ce mouvement de ré-appropriation et qu'il conserve le statut d'un emprunt peu susceptible de mettre à mal l'ensemble de la composition.

À l'inverse, dans la version enregistrée chantée par Johnny Hallyday, l'intention est plus appuyée. Si le couplet reste tributaire du modèle de référence, la présence envahissante des guitares dans l'instrumentation, le son caractéristique des réverbérations à ressort et à plaque des années cinquante ainsi que l'effet d'écho *slapback* sur les motifs d'ornement de la seconde guitare préparent le passage au refrain dans lequel le rythme rock'n'roll s'affirme sans ambiguïté. Les modulations exagérées de la voix, l'ajout de motif et d'exclamations hors texte ramènent l'attention de l'auditeur sur la performance expressive du chanteur qui dès lors, prend le pas sur les potentialités musicales du texte chanté, ses assonances et ses effets de métrique. À tel point que

la voix se détache de l'intention narrative, suggérant une désinvolture sinon un désintérêt pour le sujet, une distance prise avec la fable morale autant qu'avec ses suggestions érotiques. Le commentaire « off », charnière discursive de la composition, vient renforcer cette impression : il est devenu masculin et la dérision de la voix trainante, sans rivaliser avec les exclamations du chanteur, pourrait trahir la relâche du contrôle sur l'autre féminin. Qui plus est, il s'inscrit dans le même espace sonore par le jeu de la réverbération courte qui lui est également appliquée. Mais soulignons que cet abaissement de la vigilance morale n'induit pas pour autant plus de voyeurisme ou d'obscénité, bien au contraire. Cependant la désinvolture a été déportée vers la qualité masculine de la voix et qu'elle a en quelque sorte été électrisée. C'est la qualité d'interprétation rock'n'roll, « virilement indolente » mais maîtresse de ses effets, pourrions-nous dire pour souligner la persistance d'une ambivalence, qui réclame l'attention et se démarque. L'authenticité de la prestation en est devenu le « novum ».

Nous ne suggérons pas qu'un renversement radical aurait été causé par l'introduction d'un Rock authentiquement subversif en comparaison d'un exotica timoré. Pas plus que nous opposons une vraie révolution à une fausse. Et nous gardons bien présent à l'esprit le statut de représentation symbolique, donc éventuellement compensatoire, qu'il convient d'assigner aux différentes versions de la chanson considérée dans ces pages. Dans l'enregistrement de Johnny Hallyday, un équilibre des forces se réalise malgré tout entre l'exhibition d'une vivacité débordante dans l'exécution musicale et un détachement qui témoigne du maintien d'un contrôle

masculin. Et pour éviter toute méprise sur la portée de notre argument, nous rappellerons ici encore que notre objectif est de désigner une possible continuité que le travail d'historicisation et de périodisation du rock a refoulé et escamoté. Est-ce par crainte que cette continuité affaiblisse le caractère exceptionnel de son avènement contre-culturel? C'est une hypothèse qu'on ne peut pas négliger.

Une année après le succès d'« Itsy Bitsy... », en 1962, Claude François procède, en apparence, à la naturalisation du twist en faisant l'éloge du « Nabout twist » :

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
(« Le Nabout twist », Kókò Fontana, 460.109 TE, 1962)

La chanson peut s'entendre comme un commentaire sur les danses récréatives qui se sont succédées avant le triomphe du *Twist*, captivant tour à tour l'attention de la jeunesse et celle des médias (sans qu'on puisse dire lequel des deux précédait l'autre). Le twist est ainsi rapporté à l'exotica, et c'est sa parenté avec les danses d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient qui est soulignée.

« Le nabout twist » peut également s'entendre comme un commentaire métamusical sur le cycle des reprises américaines. L'Amérique serait en fin de compte un Orient auquel la France a recours pour se surprendre et se renouveler, tout comme les Américains avaient eu recours à l'Afrique ou à l'Amérique du Sud pour y projeter leurs répressions, afin que celles-ci fassent retour, comme une inquiétante étrangeté secrètement espérée. Et c'est pour de semblables raisons qu'ils

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer »

avaient plébiscité la France : car, sans conteste, les chanteurs de music-hall français acclamés aux États-Unis, de Maurice Chevalier à Yves Montand, avaient tenu ce rôle du séducteur sauvage et dépayçant, suscitant le désir et l'amusement.

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. Le chanteur n'est pas le seul représentant de cette lignée orientaliste. Depuis 1958, Bob Azzam, natif de Beyrouth, s'en était déjà fait une spécialité, notamment avec « Habibi Rock » (Festival, FX 45 1227, 1960) et « Ali Baba Twist » (Barclay, 72 541, 1962), qui sera repris par Claude François dans la même période (Fontana, 261 060, 1962).

À l'évidence, ce n'est là qu'une des interprétations possibles des deux chansons yéyé que nous avons mentionnées dans nos pages. Si une culture « sauvage » s'élabore, ainsi que l'anthropologie structurale le supposait, par morcellement et « bricolage », alors nulle doute que les produits de la pop sont tout entier exposés à la reprise ou à la réappropriation, que celle-ci soit collective ou privée, et selon la fonction que chacun souhaite leur faire tenir dans un récit d'identité. Mais cette illimitation du sens est placée sous forte contrainte.

Au début de cette étude, nous avons brièvement mentionné la suspension temporaire du principe

de réalité qui fonctionnerait, dans l'ordre culturel, comme soupape de sécurité. Faut-il en déduire pour autant que certains traits du rock'n'roll qui se dessinent dans l'esthétique de la « chanson de masse » font que le rock'n'roll lui-même serait « fun »? Ne procède-t-il pas plutôt, à l'avis général, d'une forme d'anomie avec laquelle tout compromis symbolique serait impossible, de sorte qu'il serait susceptible de libérer une violence « à l'état brut », coupée de tout principe de plaisir ou de sublimation, hors de tout agrément, une jouissance littéralement affranchie des responsabilités sociales? Celle-ci serait alors qualitativement plus corrosive que les substituts plaisants de la culture de masse. Mais la musicalisation paraît procéder, avant toute autre chose, à l'évincement de ce caractère direct par le jeu de la représentation. Aussi passionnément que la musique tende vers cet affect élémentaire, le médium de son expression l'en sépare irrémédiablement. Nous touchons là à un point sensible dans le débat entre musicologues et tenant des études de cultures. Un événement fondateur et marquant aurait donné naissance au rock'n'roll, laissant des traces que d'aucun qualifieront de traumatiques. Mais ces traces sont aussitôt territorialisées, jalons agencés sur la carte : le moment d'interprétation, fertile en lui même, en épuise et en condamne la force a-signifiante.

L'analyse du yéyé par les sociologues des années 1960

Les chercheurs dont les avis sont rassemblés dans la revue *Communication* se saisissent en 1965 du phénomène yéyé en tant que formation culturelle signifiante. En leur qualité de sémioticiens, il est

naturel qu'ils insistent pour étudier indifféremment tout système de signe, sans tenir compte de son inscription dans une quelconque hiérarchie de valeur.

Cependant, si leurs opinions sont variées, il apparaît qu'une même dichotomie sous-tend ces diverses estimations⁸. Une ligne de fracture entre musique sérieuse et musique ludique s'y trouve en effet maintenue. Bien qu'ils s'en défendent en tant que sémioticiens, la plupart des auteurs retrouvent ainsi les arguments qu'Adorno appliquait au jazz dans les années quarante (Paddison, 1982). Et ceux-ci, à vrai dire, ne sont guère éloignés du sens commun lorsqu'ils sanctionnent la qualité soporifique des ritournelles de la variété. En cela, ils ne participent pas à l'ébranlement des catégories du jugement de valeur culturel.

Un autre argument saillant se détache de leurs observations : celui de l'acclimatation de la culture populaire américaine. La variété française se nourrirait de fragments détachés d'un ensemble organique et fortement intégré, procédant ainsi à sa dislocation et à son affadissement. Les copistes français seraient donc moins compétents que les plagiaires : dans leur naïveté, ils croient saisir quelque chose de substantiel. Or chaque pièce ne fait sens qu'enracinée dans son contexte de production. Elle ne peut s'entendre que comme expression d'une classe d'âge américaine dans des circonstances économiques et politiques précises. Ainsi l'importation de ces fragments déracinés et desséchés appauvrit la culture française qui prétendrait s'en enrichir. Se trouve ainsi prononcé l'échec d'une vague révolutionnaire.

Si nous considérons maintenant cet avis non plus pour sa valeur de témoignage, mais pour la portée critique qu'elle pourrait avoir dans le cadre de notre

réflexion, il nous faut bien admettre que l'argument n'est pas irrecevable, loin s'en faut. Si un tel prélèvement s'opère et qu'un objet se trouve isolé de la sorte, c'est certainement qu'à la logique interne du continuum culturel où le morceau s'inscrit s'est substitué celle du produit marchand. On objectera que la détermination de la chanson comme forme courte est plus ancienne. Mais précisément, avec l'apparition du microsillon, cet aspect parcellaire se trouve renforcé, il creuse la découpe qui permet d'emporter ou de détacher cette unité de la chanson pop. D'où la doléance des commentateurs qui voient dans la reprise une singerie, l'imitation d'un geste dont les auteurs ne comprendraient ni la portée, ni les intentions, pas plus que ses fonctions culturelles et sociales. De telles critiques touchent à un aspect du sujet qui mérite d'être étudié plus avant, même si c'est pour y apporter la contradiction⁹.

L'économie de la reprise, supposée témoigner d'un phénomène d'américanisation de la culture¹⁰, existait déjà avant les yéyés. Elle s'était manifestée, entre autres choses, par une production massive d'ersatz et de pastiches ressassant les clichés d'une Amérique d'opérette. Yves Montand, nous rappelle Looseley, commença sa carrière en célébrant les plaines du *Far West* coiffé d'un chapeau de cow-boy. Aznavour adopta le style des *crooners* américains. Et c'est sur un ton certes plus parodique, mais tout aussi tributaire des conventions de cette chanson française, qu'Henry Salvador chantait « Zorro est arrivé » (1964) et Joe Dassin « Voilà les Daltons » (1967). Notons au passage que les Daltons étaient déjà issus d'une bande dessinée que nous pourrions aisément taxer d'orientalisme. Elle donnait à voir un *Far West* romanesque inspiré par le film de western américain, récit fic-

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer »

tionnel de fondation de la nation. Tout est donc déjà médié et médiatisé dans le rapport à l'origine et au pays. De surcroît, on pourrait voir à l'œuvre dans ces pièces héritées du music-hall une stratégie de résistance à la domination. Elles réduisent manifestement l'influence américaine à une série de traits grotesques ou drolatiques, ce comique se réalisant toujours au dépend d'une victime.

De même, après que « Rock Around the Clock » ait totalisé en 1956 les meilleures ventes de disque en France, Pierre Delanoë adapte la première chanson d'Elvis Presley dès 1957. Boris Vian signe alors les paroles d'une série de parodies de ce nouveau genre, dont l'une s'intitule « Rock'n'Roll Mop ». C'est Henri Salvador qui les enregistre sous le nom d'« Henry Cording and His Original Rock'n'Roll Band ». Danyel Gérard, qui ajouta également à son répertoire des pastiches similaires sur des paroles de Vian (« D'ou viens-tu Billy Boy? »), accéda finalement au statut d'« Elvis Presley français », en partie grâce à ces chansons.

Tout ceci semble témoigner de l'usage d'une stratégie qu'on pourrait vaguement qualifier de post-moderne : les chansons rencontrent un public séduit par l'attrait de l'américanité mais elles recueillent aussi les suffrages d'un auditoire hostile à l'américanisation de la culture.

À l'instar des critiques culturels de 1965, Looseley, vingt-cinq ans plus tard, insiste que la multitude des reprises qui inondent le marché de la musique populaire française entre 1955 et 1960 ne donne aucunement le sentiment d'une continuité. Ce ne seraient là selon lui que des dérivés insipides : ils ne pourraient donc pas transmettre le mouvement d'ensemble qui

galvanise la jeunesse américaine. Aussi, l'histoire de la contre-culture jeune ne commencerait-elle réellement en France qu'en 1961, soit cinq à dix ans plus tard qu'aux États-Unis. Dès lors, le rock'n'roll ne pourrait plus être cantonné à un rôle secondaire, simple étape dans une succession d'engouements temporaires que la mode parcourt et dépasse : il s'imposerait irrésistiblement dans l'unité de son esprit et de son mouvement, et deviendrait le point de ralliement d'une culture jeune distincte (Looseley, 2004 : 22-3).

Ainsi passerait-on de la musique de masse à la musique populaire – le rock'n'roll étant populaire dans le sens où, par l'entremise de la radio et du microsillon, il s'adresserait à un auditoire constitué en partie par des classes populaires et leur permettrait de construire une identité affirmée : il leur donnerait une voix. Looseley s'en tient donc à la première estimation d'Eco. Le sémiologue signalait par exemple que la jeunesse se reconnaissait dans ses *teens idols* et il renvoyait ses lecteurs à une enquête réalisée auprès des membres de ce jeune public qui exprimaient l'adéquation de la chanson de masse pop à leurs émotions et à leurs expériences : les idoles des jeunes, projections totémiques de leur communauté, auraient donc eu pour fonction de formuler leurs dilemmes et leurs sentiments (Eco, 1965b : 29).

Le dernier élément du fond commun sur lequel sont appuyés les argumentaire exposés dans les pages de *Communication* est un récit romantique de l'histoire de la culture populaire dans lequel un élan subversif viscéral s'oppose aux mécanismes de contrôles ou de lissage qui s'exercent sur les productions destinées à l'attention du grand public. L'ambivalence dont nous pensons qu'elle est intrinsèque au yéyé y est décomposée en deux régimes qui s'opposent.

Les essais compilés dans *Communication* constituent donc à nos yeux un matériau particulièrement intéressant en ce qu'ils proposent une saisie directement consécutive au « phénomène jeune » qui vient tout fraîchement d'être baptisé. Ils se présentent donc comme une étape intermédiaire de l'analyse en ce qu'ils interprètent et amplifient les paradoxes et les incertitudes du phénomène contre-culturel mis en examen sans les conjurer totalement par un discours savant, de sorte que les mêmes angoisses se réverbèrent dans leurs textes.

Ainsi, par exemple, Umberto Eco s'intéresse au cas de Rita Pavone, pris comme exemple des teen idols qui expriment, jouent, ou théâtralissent une sensualité encore latente, et mettent ainsi en scène la puberté comme moment d'accession à la sexualité (*Communication*, 1965 : 30-1). Cette figure singulière de la culture de masse semble plonger Eco dans l'embarras et la perplexité et il s'attarde sur la charge érotique dont est investie la chanteuse. À ses yeux, celle-ci est liée à l'ascendant d'une culture jeune qui sexualise l'adolescence, et ne se contente donc plus du statut de descendance.

L'ambivalence d'Umberto Eco vis-à-vis de cette figure de l'idole adolescente prend diverses formes. Il semble reconnaître que fondamentalement, la culture du « fun » démissionnaire ou « escapist » serait chargée d'une force subversive sexuelle. Cependant d'une manière générale, le critique reste circonspect quand aux prétentions de cette jeunesse à la révolte. Dans le jazz, argue-t-il, l'élan séditieux était mis au service d'un projet culturel élémentaire : il avait fait le choix de son internationalisme, exprimant ainsi son refus d'un faux folklore local. Dans la musique de masse des années soixante, au

contraire, on ne peut rien reconnaître d'autre que l'impératif économique de la conquête des marchés allié à la force du nombre. Le succès mondial que chacune de ses modes rencontre suffit à en établir la valeur : la chanson à succès est manufacturée à cette seule fin.

Mais c'est dans l'article d'Edgar Morin que ce récit est le plus abouti. Morin distingue l'engouement populaire suscité par le twist et le rock'n'roll du batage publicitaire organisé dans les médias de masse. Ceux-ci sont tout entier tournés vers l'actualité de l'évènement, de l'élan collectif qui retient leur attention. Ils ne peuvent donc se permettre d'ignorer ce qui se présente à eux comme un phénomène, car tel est le matériau dont ils nourrissent leurs chroniques. Mais pour autant, ils ne sauraient, en le rapportant, se faire le canal de la sédition et relayer sa force purement corrosive et nihiliste, ceci parce qu'ils ont une fonction sociale et qu'ils doivent se justifier devant un auditoire plus large que le seul public « jeune ». L'article de Morin propose donc cette version d'un mouvement qui dérange et qui est pacifié et édulcoré avec l'aide de *Salut les Copains* allié aux maisons de disques. Les médias souhaitent bien entendu conserver l'énergie musicale et l'enthousiasme communicatif du mouvement, mais ils choisissent aussi de véhiculer une image sage et rangée des idoles qui l'incarnent en France.

Ainsi se dessine chez Morin une dichotomie entre deux forces antagonistes : d'une part une production culturelle destinées aux « masses » et placée sous le contrôle des institutions et de l'industrie (le *mainstream*) ; de l'autre une culture des franges, émanation authentique d'une force de contestation élémentaire (*grassroot culture*¹¹).

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer »

Quarante ans plus tard, cette argumentation a été passée au crible de la critique bourdieusienne, notamment par Sarah Thornton qui s'est attachée à démontrer que quiconque veut valoriser la singularité d'une production culturelle est nécessairement amené à construire la figure spectrale d'un modèle dominant, d'une norme culturelle contraignante et stérile contre laquelle la fertilité d'une forme alternative d'extraction populaire viendrait s'affirmer et se détacher. Le *mainstream* serait donc une entité symbolique ou imaginaire¹² dont la fonction principale est de servir de repoussoir et de prétexte à un discours subculturel¹³.

Ce type d'argument résolument anti-fondationaliste ne satisfera pas tout le monde. Mais il a le mérite de clarifier l'aporie dans laquelle la « culture jeune » yéyé se trouve enfermée en France au début des années soixante. Car deux hypothétiques doxa y coexistent contre toute logique. Il y a d'un côté, la notion d'un consensus majoritaire de la société de consommation. Celle-ci est manifestement l'émanation d'une pensée américaine anti-étatique qui a d'abord permis aux jeunes américains d'affirmer le caractère subversif de la culture populaire des années cinquante et soixante. Mais son adaptation au contexte français exige que les protagonistes de l'intrigue soient changés pour des raisons de vraisemblance : ce à quoi l'esprit contestataire doit s'affronter, c'est l'ambitieuse politique culturelle d'État. (Malraux a pris en 1959 la direction du premier Ministère de la culture, établi par le gouvernement de Gaulle). Or, de l'autre côté, se déploie l'hégémonie américaine qui imposerait une pseudo-culture démembrée et parcellisée à une Europe devenue subalterne. Looseley rappelle par

exemple que les institutions culturelles françaises ont perçu et ont donné à voir la marchandisation et la globalisation des produits culturels comme un phénomène introduit en France à partir de l'étranger, et plus spécifiquement en provenance des États-Unis (114-5).

Conclusion

Compte tenu de ces deux dangers de nivellement, et si tant est que le mouvement de la jeunesse américaine est contre-culturel, comment le reprendre en France autrement qu'en succombant à la doxa américaine et en exhibant le caractère servile de la reprise? Comment, en d'autres termes, pourrait-il exister une contre-culture qui s'opposerait à une culture nationale standardisée ou hégémonique sans pour autant lui substituer un « modèle » américain déjà constitué? Et à l'inverse, comment se détacher de cette américanité, la ravalier au second plan sans contrer précisément ce qu'il y a de contre-culturel dans cette production américaine contestataire (ceci puisque l'élan de cette contestation est fondamentalement américain)?

Jason Toynbee (2004), propose une version différente du *mainstream*. Pour lui, c'est un terrain instable et miné de contradictions dont les frontières sont en constante négociation. Il peut se concevoir comme un agrégat hétérogène, rassemblant des individus issus de différents groupes sociaux et de différentes aires géographiques qui sont rapprochés par une commune affiliation à un style. Trois facteurs doivent donc être pris en compte pour en saisir les contours. D'une part, une forme

d'hégémonie qui ne s'exerce pas tyranniquement, mais opère par le biais de négociations et d'alliances avec des groupes culturels subordonnés. Le *mainstream* se définit également par la recherche d'une zone d'entente stylistique. Il se caractérise enfin par une tendance à l'économisme, qui fait que les marchés s'alignent en priorité sur les goûts hégémoniques définis par entente entre marges et culture dominante.

L'hypothèse de Thornton comme celle de Toynbee présentent cet avantage d'éclairer la troublante ubiquité de la contre-culture (puisqu'on la retrouve de part et d'autre de la frontière mouvante entre culture hégémonique et culture de masse), sans pour autant reléguer celle-ci à un quelconque schéma archétypal de la psychologie adolescente qui voudrait que les « jeunes adultes » *s'opposent* à tout prix et intransitivement – au fond, qu'importe l'objet – pourvu qu'ils puissent heurter les convictions ou les sentiments de leurs aînés.

Certes, on pourrait nous accuser dans cette étude d'avoir confondu les genres : l'amalgame entre contre-culture musicale et produits de la variété, de même que celui entre exotica, pop « bubble-gum », twist et rock'n'roll, ne peut que brouiller la différence significative qui rehausse et fait saillir le tran-

chant d'une contre-culture incisive. Mais comme nous avons pu le constater, les propositions avancées par les études culturelles nous contraignent par la logique à un réexamen de ces distinctions. 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 ne saurait résister à l'épreuve de l'empirie. Car la logique des genres s'inscrit déjà dans la stratégie marchande globale ainsi que dans le discours partisan des acteurs d'un mouvement jeune. De surcroît, une telle entreprise ferait fi des développements des études de culture durant les quinze dernières années. Peut-être devons nous admettre que dans le monde de l'après-guerre, et sans doute bien avant, les prélèvements culturels ne s'effectuaient pas entre nations, ni même entre régions, pas plus qu'entre sections ou groupes de population homogènes, mais procédaient déjà d'une circulation en tous sens. À ce titre, la cartographie de Thornton, par exemple, en dépit de sa souplesse, ne rendrait pas compte de ces processus d'échange, de transfert et d'influence internationaux. 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.

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer »

Notes

1. La partition en fut composée par P. Vance et L. Pockriss, et d'abord interprétée par Brian Hyland, alors âgé de seize ans (Kapp Records, K-2037, 1960). La chanson fut presque immédiatement reprise par Richard Anthony (Columbia FS1099, 1960), Dalida (Barclay 70345, 1960) et Johnny Hallyday (Vogue V.45-775, 1960).
2. Rappelons que le bikini, jugé indécent parce qu'il évoquait le sous-vêtement et suggérait par conséquent la nudité, fut dans un premier temps interdit sur les plages. En 1960, il restait encore scandaleux et ne se banalisa qu'au cours des années soixante.
3. On trouvera une version de cet argument, appliqué aux musiques populaires, dans l'ouvrage de R. Pattison, *The Triumph of Vulgarity*. Notons, chemin faisant, certaines ressemblances entre des traits culturels relatifs à deux nations et à deux époques que tout semble distinguer de prime abord, car nous serons amenés à nous resservir de ces observations. Ainsi D. Looseley souligne que la chanson française, dans ce qu'elle a de natif – sinon de national –, renvoie à une tradition populaire ouvrière, celle des caveaux et des goguettes, foyers du socialisme et de la conscience de classe. Elle s'impose donc comme la voix de la société civile (12-3). Forme viscéralement oppositionnelle, son répertoire fait la part belle aux satires caustiques du sentimentalisme modéré et sirupeux de la bourgeoisie. À quoi elle oppose le bon sens terre-à-terre et irrévérencieux.
4. Saïd, 2003. Ironie de l'Histoire, le raisonnement de Saïd ne fut pas étranger à la formation du discours contestataire américain des années soixante (Orlando, 2006 : 10).
5. Sitôt que les moyens et le savoir-faire de l'ingénierie sonore sont affectés à autre chose qu'à la reproduction mimétique de l'espace acoustique d'une scène sur laquelle une formation instrumentale exécute la composition, c'est la chanson comique tout entière qui prend un tour singulièrement technique, et l'on trouvera de nombreux exemples de chansons-sketch pastichant le ton des journaux radiophoniques et des commentaires de reportage. (On pourra notamment écouter « The Flying Saucer » de Buchanan et Goodman, *Luniverse*, 106, 1958).
6. Le chanteur avait commencé sa carrière avec des reprises de « You Are My Destiny » (Paul Anka), « Peggy Sue » (Buddy Holly) et « Three Cool Cats » (The Coaster).
7. Spike Jones & his Wacky Wakakians, *Hawaiian War Chant*, RCA-Victor 20-1893, 1946. (En 1957, Bill Haley enregistra « Me Rock-a-Hula », qui en reprenait la mélodie). Spike Jones & his City Slickers, *The Sheik Of Araby*, RCA-Victor, 20-2507, 1947. Le premier enregistrement de la chanson écrite par T. Snyder, H. B. Smith et F. Wheeler date de 1921. Spike Jones, *Ugga Ugga Boo Ugga Boo Boo Ugga*, RCA-Victor, 20-2820, 1948.
8. À l'exception de Barthes qui, commentant la méthode de ses pairs, relativise toute tentative de réduction.
9. Ici encore nous minorons le rôle de la partition pour des raisons déjà exposées. Il est vrai qu'un tel choix occulte les arguments de B. Lee Cooper qui nous invite à voir la reprise comme l'opérateur du changement et le signifiant de l'innovation. Selon l'auteur, les nouvelles chansons sont reprises parce qu'elles sont nouvelles et c'est leur nouveauté qui est mise en exergue par le *cover* : elles permettent à l'artiste dont la carrière est engagée d'associer son antériorité au nouveau, qui devient alors facteur de rajeunissement (Cooper, 2010 : 43-48).
10. Cooper observe qu'elle est systématique aux États-Unis dans les années cinquante (Cooper, 2010).
11. Si nous proposons par analogie certains termes américains, c'est afin de souligner la ressemblance entre ce récit et le discours agoniste de la contre-culture américaine, encore en formation en 1965. Le propos diffère en effet singulièrement de celui de la bohème artistique de la fin du XIX^e siècle français, autant que de celui des avant-gardes du début du XX^e siècle (Partouche, 2004).
12. Qu'elle relève du symbolique ou de l'imaginaire serait en soi un sujet d'investigation dont la portée dépasse largement le champ de cette étude.
13. Cet argument n'est évidemment pas inédit. Dans ses évolutions postérieures au CCCS, la critique sociologique de la musique a refondé sa méthode, abandonnant les notions de *mainstream* et de subculture pour se recentrer sur l'étude des modalités de constructions individuelles des fictions symboliques de la culture (Chaney, 2004 : 43-47). Mais cette mutation lui fut imposée par la fragmentation grandissante de la culture dominante. Or l'objet de notre étude nous ramène précisément à un moment antérieur. Par ailleurs, la remise en cause de la prégnance des notions de *mainstream* et de subculture ne signifient pas qu'elles ne soient pas opérantes dans le discours agonistiques décrits dans ces pages.

Bibliographie

- ADORNO Theodor W. (1964), « L'industrie culturelle », *Communications*, 3, p. 12-18.
- BAKHTINE Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard.
- BARKER Hugh, TAYLOR Yuval (2007), *Faking it : the quest for authenticity in popular music*, New York, W. W. Norton.
- CANNON Steve, DAUNCEY Hugh (eds.) (2003), *Popular Music in France from Chanson to Techno : Culture, Identity, and Society*, Londres, Ashgate.
- CHARPENTREAU Jacques (1965), « Par ailleurs la chanson est un art », *Communications*, 6, p. 34-42.
- CHIRACHE Emmanuel (2008), *Covers : Une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille, Le mot et le reste.
- CONNELL John, GIBSON Chris (2004), « World music : deterritorializing place and identity », *Progress in Human Geography*, Sage publishing, 28, 342.
- COOPER B. Lee (2010), « Charting Cultural Change, 1953-57 : Song Assimilation Through Cover Recording », in Plasketes George (ed.), *Play It Again : Cover Songs in Popular Music*, Surrey, Ashgate, p. 43-77.
- CUSIC Don (2005), « In Defense of Cover Songs », *Popular Music and Society*, vol. 28, n°2, p. 171-177.
- ECO Umberto (1965a), « La musique et la machine », *Communications*, 6, p. 10-19.
- (1965b), « La chanson de consommation », *Communications*, 6, p. 20-33.
- ERNER Guillaume (2008), *Sociologie des tendances*, Paris, Presses universitaires de France.
- GARDNER Robert Owen (2005), « Tradition and Authenticity in Popular Music », *Symbolic Interaction*, vol. 28, n° 1, University of California Press, p. 135-144.
- HEATH Joseph & POTTER Andrew (2004), *Nation of Rebels*, New York, Harper and Collins.
- HEBDIGE Dick (1979), *Subculture : The Meaning of Style*, Londres, Routledge.
- INGLIS Ian (2005), « Embassy Records : Covering the Market, Marketing the Cover », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 2, p. 163-170.
- KRISTEVA Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
- LOOSELEY David (2004), *Popular Music in Contemporary France : Authenticity, Politics, Debate*, Londres, Berg Publishers.
- MESTROVIC G. (1991), « Deregulation and anomie », *The Coming Fin de Siècle, an Application of Durkheim's Sociology to Modernity and Postmodernism*, Londres, Routledge, p. 105-18.
- NOTT James (2002), *Music for the people : Popular Music and Dance in Interwar Britain*, New York, Oxford University Press.
- MARTIN Peter (2004), « Culture, Subculture and social Organization », *After Subculture*, p. 21-35.
- MORIN Edgar (1965), « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, 6, p. 1-9.
- MORTON David (2000), *Off the Record. The Technology and Culture of Sound Recording in America*, New Brunswick, NJ et Londres, Rutgers University Press.

« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer »

- PADDISON Max (1982), « The critique criticized : Adorno and popular music », *Popular Music*, Cambridge University Press, 2, p. 201-218.
- PARTOUCHE Marc (2004), *La lignée oubliée : Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Paris, Al Dante.
- PATTISON Robert (1987), *The Triumph of Vulgarly : Rock Music in the Mirror of Romanticism*, New York, Oxford University Press.
- PLASKETES George (2005), « Re-flections on the Cover Age : A Collage of Continuous Coverage in Popular Music », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 2, p. 137-161.
- ORLANDO Valérie (2006), « Knowledge, Power and Fear : Edward Said and the Mainstreaming of Postcolonial Thought », *Paradoxical Citizenship : Edward Said*, in Silvia Nagy-Zekmi (ed.), Oxford, Lexington Books, p. 3-14.
- RIOUX Lucien (1965), « Néo-Folklore ? », *Communications*, 6, p. 65-75.
- SAÏD Edward (1979), *Orientalism*, New York, Vintage.
- SALADIN Matthieu (ed.) (2010a), « La reprise », *Volume! La revue des musiques populaires*, n°7-1, éditions Mélanie Seteun.
- (ed.) (2010b), « La reprise bis », *Volume! La revue des musiques populaires*, n°7-2, éditions Mélanie Seteun.
- SAVAGE Jon (2007), *Teenage : The Creation of Youth Culture*, Viking Books.
- SCHAEFFER Eric (1999), « *Bold! Daring! Shocking! True!* » : *A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Durahm et Londres, Duke University Press.
- SHUKER Roy (2001), *Understanding Popular Culture*, Londres, Routledge.
- SOLIS Gabriel (2010), « I Did It My Way : Rock and the Logic of Covers », *Popular Music and Society*, vol. 33, n° 3, p. 297-318.
- TAWA Nicholas E. (2005), *Supremely American : Popular Song in the 20th Century: Styles and Singers*, Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press.
- THORNTON Sarah (1995), *Club Cultures : Music, Media, and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity/Wesleyan University Press.
- TOYNBEE Jason (2002), « Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks », in Hesmondhalgh D. et Negus K. (eds), *Popular Music Studies*, Londres, Arnold.