



Rock, folk et littérature? La dimension littéraire dans le mensuel Rock & Folk : 1966-1974

Didier Queneutte

► To cite this version:

Didier Queneutte. Rock, folk et littérature? La dimension littéraire dans le mensuel Rock & Folk : 1966-1974. Littératures. 2020. dumas-03333577

HAL Id: dumas-03333577

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03333577>

Submitted on 3 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Rock, folk et littérature ?

La dimension littéraire dans le mensuel *Rock & Folk*
1966-1974

Mémoire de M2 en Littérature française (Master « Lettres et Humanités »)

Littérature générale et comparée, parcours « Littérature et culture »

Présenté par **Didier Queneutte**

Sous la direction de **Gaëlle Debeaux**

Soutenance le 30/11/20 devant un jury constitué de **Gaëlle Debeaux** et **Audrey Giboux**



Rock, folk et littérature ?

La dimension littéraire dans le mensuel *Rock & Folk*
1966-1974

Mémoire de M2 en Littérature française (Master « Lettres et Humanités »)

Littérature générale et comparée, parcours « Littérature et culture »

Présenté par **Didier Queneutte**

Sous la direction de **Gaëlle Debeaux**

Soutenance le 30/11/20 devant un jury constitué de **Gaëlle Debeaux** et **Audrey Giboux**

Ma présence a incité des gens qui avaient envie d'écrire sur le rock à nous rejoindre. Ça a été le début des “ plumes ” littéraires de Rock & Folk.

Philippe Paringaux, cité par Christophe Quillien, *Génération Rock & Folk, 40 ans de culture rock*, Paris, Flammarion, 2006, p. 104.

Aucun d'entre nous n'aurait eu la vanité de dire : “ Je suis écrivain, je vais publier un roman ”. Donc, on écrivait dans Rock & Folk.

Paul Alessandrini, cité par Christophe Quillien, *Génération Rock & Folk, 40 ans de culture rock*, Paris, Flammarion, 2006, p. 130.

Remerciements :

- à Timothée Picard et Gaëlle Debeaux, pour la validation et le suivi de ce mémoire ;
- à Maud Berthomier et Noémie Vermoesen, pour la mise à disposition de leurs travaux ;
- à Charlotte Saison-Pouly (Bibliothèque municipale de Lille), pour l'accès aux collections d'archives de *Rock & Folk* ;
- à Arnaud Chapuy, pour ses relectures ;
- à Christophe Yver, Jules Maunoury, Gérald Lambert, Jean-Luc Hanot, Jean-Charles Maroille, *for the sake of the song* ;
- à Marie, Jeanne et Alice.

Remarque préalable sur le signalement des anglicismes :

De nombreux termes en lien avec les musiques populaires anglo-saxonnes jalonnent ce mémoire. Nous les avons mis en italiques lorsqu'ils ne sont pas d'un usage courant dans la langue française (ex : *rhythm and blues*, *free jazz*).

À l'inverse, nous les avons laissés en caractères romains lorsque leur usage est fréquent dans la langue française (choix validés par la présence de ces termes dans le dictionnaire *Le Robert de la langue française*, édition 2020 (ex : jazz, rock, folk).

INTRODUCTION

Lorsque Philippe Koechlin, journaliste pour le mensuel *Jazz Hot* depuis 1958, parvient à faire paraître à l'été 1966 un hors-série consacré à la musique populaire, il ne sait pas encore que sa tentative constituera l'une des belles aventures de la presse française. Son magazine, intitulé *Rock & Folk*, a fêté en 2016 ses cinquante ans d'existence et tire encore aujourd'hui à plus de 25 000 exemplaires mensuels¹. Le succès du hors-série initial va pousser Philippe Koechlin et les quelques journalistes qui l'entourent à lancer quatre mois plus tard, en novembre 1966, le premier numéro de cette revue consacrée principalement au rock, au folk et au *rhythm and blues*. À l'époque, seule l'actualité du jazz est couverte par la presse française, les autres musiques anglo-saxonnes étant soit passées sous silence, soit considérées avec scepticisme voire mépris, dans le contexte de l'affrontement, déjà documenté en d'autres lieux, entre « deux modernités rivales² ». Rapidement, le nouveau venu est salué par une communauté de passionnés, ce dont témoigne la rubrique « Courrier des lecteurs » qui donne dès les premiers numéros la parole aux défenseurs comme aux détracteurs de la revue. Celle-ci est encore largement informative et factuelle, ce qui n'empêche pas des échanges parfois virulents autour du choix des artistes à l'honneur : on débat de qui est « rock », de qui ne l'est pas, et des représentants (figures tutélaires ou imposteurs) de cette musique encore émergente, pas toujours bien représentée par ses épigones hexagonaux, les « yéyés ».

À partir de 1967, l'arrivée conjointe de plusieurs journalistes talentueux (Philippe Paringaux, Alain Dister, Paul Alessandrini) donne à *Rock & Folk* une tonalité qui va contribuer à son succès croissant : qualité d'écriture, articles longs et denses, expression d'une subjectivité parfois polémique... Autant de singularités qui vont établir la réputation de *Rock*

1 Alliance pour les Chiffres de la Presse et des Médias (ACPM), classement diffusion presse magazine 2018-2019, <https://www.acpm.fr/Les-chiffres/Diffusion-presse/Presse-Payante/Presse-Magazine>, page consultée le 13/01/20.

2 Matthias GLENN, « Regards vers une “modernité” américaine. Sociologie de l'importation et de la réception du rock'n'roll par des passionnés de jazz », *Epistrophy*, n° 1, 2015, *Jazz et modernité*, <https://www.epistrophy.fr/regards-vers-une-modernite.html>, page consultée le 15/10/19.

& *Folk* comme journal dont le sujet serait musical mais la forme « littéraire », d'autant que ce nouveau mensuel, qui se propose « d'aborder la musique rythmée d'aujourd'hui sans sectarisme et d'une manière approfondie¹ », n'a encore aucun concurrent crédible en France. C'est précisément cette littérarité, revendiquée par certains des acteurs de la revue et régulièrement vantée par son lectorat, dont nous nous proposons d'interroger la réalité. En effet, la réputation littéraire du mensuel, en particulier pour la période allant de 1970 à 1974, période fréquemment qualifiée d'« âge d'or » de *Rock & Folk*, semble aujourd'hui largement admise. Ainsi, en 2012, à l'occasion de la parution d'un recueil de chroniques de Philippe Paringaux publié par les éditions Le Mot et le reste², Olivier Nuc, dans *Le Figaro*, intitule sa chronique « L'Âge d'or rock » et affirme : « Paringaux chronique cet âge d'or d'une plume littéraire à souhait, qui lui valut le sobriquet de Chateaubriand du rock. La presse spécialisée n'avait pas encore adopté le jargon technique, ni ouvert la porte à des sous-Hunter Thompson adeptes d'un journalisme gonzo aux petits bras. Cette écriture déliée et riche n'a pas pris une ride, contrairement à certains textes de la même époque³. » Quelques années plus tôt, le journaliste Yves Bigot, à l'occasion d'une nécrologie consacrée à son collègue et ancien collaborateur de *Rock & Folk* Philippe Constantin, n'hésitait pas à qualifier la revue de « NRF de la presse spécialisée⁴ », tous domaines confondus. On voit que la notion de littérarité, telle qu'elle a d'abord été développée par Roman Jakobson au début des années 1920⁵, revêt ici deux acceptions possibles, à savoir : des qualités formelles intrinsèques, qui la distinguent du langage commun ou littéral ; mais aussi, comme l'a proposé plus tard Gérard Genette, un « régime conditionnel » et évolutif fondé sur la « réception subjective de textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets⁶ ».

Plus récemment, les rapports entre critique rock française et littérature ont été le sujet de plusieurs travaux universitaires, dans le prolongement des *popular music studies* anglo-saxonnes, elles-mêmes rattachées au vaste domaine que représentent les *cultural studies*. On peut citer les mémoires de master de Vincent Maurice *Rock-critic : fondation et évolutions*

1 Robert BAUDELET, éditorial, *Rock & Folk*, n° 1, novembre 1966, p. 11.

2 Philippe PARINGAUX, *It's only rock'n'roll et autres bricoles*, Marseille, Le Mot et le reste, « Attitudes », 2012.

3 Olivier NUC, « L'Âge d'or rock », *Le Figaro*, 08/04/12, <https://www.lefigaro.fr/culture/2012/04/08/03004-20120408ARTFIG00132-l-age-d-or-rock.php>, page consultée le 14/01/20.

4 Yves BIGOT, « Show-biz : mort de Philippe Constantin. Pink Floyd, le rock français 80 et l'afro-world, c'était lui. Il avait 52 ans. », *Libération*, 05/01/96, https://next.liberation.fr/culture/1996/01/05/show-biz-mort-de-philippe-constantin-pink-floyd-le-rock-francais-80-et-l-afro-world-c-etait-lui-il-a_160890, page consultée le 12/12/19.

5 Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963, pour la première édition française.

6 Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 31.

d'un nouvel espace littéraire¹, soutenu en 2013, et de Noémie Vermoesen *L'Oeuvre d'Yves Adrien : une mythologie individuelle littéraire ?²*, soutenu en 2012, ainsi que les thèses de littérature de Maud Berthomier, *De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature (1966-1975)³* et d'Aurélien Bécue, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances⁴*, soutenues respectivement en 2012 et 2013. Or, la lecture de ces travaux permet de relever des divergences relatives au rôle et à la portée du mensuel *Rock & Folk*, pour les années qui font l'objet de notre étude. L'analyse de Maud Berthomier ne porte que sur un seul des journalistes de la revue. Il s'agit d'Yves Adrien, dont les écrits seront régulièrement évoqués dans notre mémoire. Toutefois, elle pose d'emblée et clairement une partie des enjeux relatifs à l'étude des textes de *Rock & Folk*, au regard à la fois de son environnement national mais aussi de l'émergence, au même moment, d'une critique rock aux États-Unis, qu'elle considère comme une matrice au niveau mondial : « En somme, la presse rock française est-elle originale ? Est-elle créative car créatrice de formes d'écriture et de postures d'écrivain qui lui sont propres⁵ ? » Telle serait la raison qui justifierait une étude du champ français. Et précisément, toujours selon Maud Berthomier, seul Yves Adrien parvient à atteindre cette originalité :

La critique rock française, dès ses débuts, ne se légitime et n'est gagnante que si elle seconde la critique rock américaine d'une manière dissemblable et distincte. Ainsi, comme toute adaptation d'un roman au cinéma, elle pose le problème d'un changement, d'un écart. Ce qui change est ce qu'apporte de français la critique rock française à la critique rock américaine, ce qui, en somme, s'en distingue. Mais cela, en vérité, ne s'applique pas à tous les auteurs des premières pages de la critique rock française. Tous n'y parviendront pas. Certains, et la plupart, ne seront que des épigones des plumes américaines. D'autres, en revanche, feront exception : Yves Adrien, avant quiconque.⁶

En somme, la critique rock américaine aurait valeur de « canon » pour ce type de sujet et d'écriture, et peu de critiques français auraient su s'en démarquer suffisamment pour pouvoir revendiquer une quelconque spécificité. Aurélien Bécue, quant à lui, envisage dans sa thèse la critique rock comme « fondation d'un champ littéraire autonome, nuancé immédiatement la fausse dichotomie entre rock et relecture critique⁷ ». Toutefois, les exemples

1 Vincent MAURICE, *Rock-critic : fondation et évolutions d'un nouvel espace littéraire*, Mémoire de Master 2 recherche en Lettres modernes, Université Rennes 2, 2013.

2 Noémie VERMOESEN, *L'Oeuvre d'Yves Adrien : une mythologie individuelle littéraire ?*, Mémoire de Master 2 Littératures et cultures européennes, Université Lille 3-Charles de Gaulle, 2012.

3 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature*, Thèse en littératures comparées, Université de Poitiers, 2012.

4 Aurélien BÉCUE, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, Thèse en littératures comparées, Université Rennes 2, 2013.

5 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots*, op. cit., p. 317.

6 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots*, op. cit., p. 319.

7 Aurélien BÉCUE, *Rock et littérature*, op. cit., p. 85.

à l'appui de cette affirmation ne concernent que des *rock critics* anglo-saxons (Nik Cohn, Lester Bangs, Nick Kent, Chuck Klosterman), les journalistes français n'étant cités qu'à la marge de son travail.

Vincent Maurice, dans son mémoire de master soutenu en 2012, s'intéresse spécifiquement à « la critique rock française de 1968 à 1978 à travers les exemples de *Best* et *Rock & Folk* ». Il défend la théorie d'une critique française « qui aura ses particularités par rapport à l'anglo-saxonne », en particulier sous ses angles « stylistiques et linguistiques¹ ». Son étude, très riche par le nombre d'articles d'époque analysés, se conclut par l'affirmation d'une « forme de dépassement littéraire de la critique rock » dans ces deux mensuels, d'une élévation globale du niveau d'écriture et de réflexion, aboutissant à une véritable « autonomisation rock de son style² ». Les articles parus dans *Best* et *Rock & Folk* entre les années 1968 et 1978 accéderaient donc collectivement au statut d'écrits littéraires, par une sorte d'émulation née de la combinaison de l'enthousiasme générationnel et de ce stimulant inédit qu'était la naissance d'une musique qu'il restait à nommer et à décrire. Enfin, Noémie Vermoesen consacre la totalité de son mémoire à une analyse fine des écrits d'Yves Adrien et de la dimension mythologique inhérente à ses textes, affirmant la « manière tout à fait originale³ » de cette figure de *Rock & Folk* au regard des autres contributeurs du journal.

S'il nous semble intéressant de revenir sur ces travaux, c'est non seulement parce qu'ils ont permis de valoriser des écrits jusqu'alors cantonnés à un petit cercle de passionnés, en affirmant leur valeur culturelle intrinsèque, mais aussi parce qu'ils expriment des points de vue différents, voire antagonistes, sur leur littérarité. Or, l'ambition littéraire de *Rock & Folk* – car il nous paraît pertinent de la formuler en ces termes – ne peut être pleinement comprise que si elle est resituée dans le contexte, notamment journalistique, de l'époque. En effet, de sa naissance en 1966 jusqu'aux événements de Mai 68, le mensuel est essentiellement consacré à la couverture factuelle de l'actualité musicale ainsi qu'au recentrage progressif sur son domaine de prédilection (à savoir la musique rock anglo-saxonne, au détriment du folk et de la chanson française), bien que les articles du journaliste et photographe Alain Dister, envoyés depuis les États-Unis, établissent un premier pont entre cette musique et son environnement contre-culturel. Avant d'en être l'acteur, Alain Dister avait été le témoin de l'importance croissante de la presse alternative aux États-Unis, ainsi que de son rôle prépondérant dans l'expansion d'une contre-culture qui incluait le rock mais l'excédait aussi très largement, ce

1 Vincent MAURICE, *Rock-critic : fondations et évolutions d'un nouvel espace littéraire*, op. cit., pp. 4-7.

2 *Ibid.*, p. 146.

3 Noémie VERMOESEN, *L'Oeuvre d'Yves Adrien*, op. cit., p. 9.

dont la France ne prendrait que tardivement conscience. Comme le rappelle l'universitaire Bill Osgerby, « aux États-Unis comme en Angleterre, les stratégies de la contre-culture exploitaient les médias et les images sous toutes leurs formes », ce qui fut particulièrement vrai d'une « presse underground extrêmement productive¹ ». Nous analyserons le positionnement de *Rock & Folk* au regard de l'évolution et des choix de ces revues anglo-saxonnes.

Cependant, c'est véritablement après Mai 68 que *Rock & Folk* cherche presque systématiquement, et non plus seulement à la marge, à inscrire ses analyses et chroniques musicales, ses comptes-rendus de concerts, dans un mouvement plus vaste avec lequel il affirme une parenté. Cette filiation avec ce que nous avons choisi d'appeler, parmi plusieurs qualifications possibles, l'*underground* – une notion dont nous proposerons une définition dans ce travail – va modifier profondément l'apparence et le contenu du mensuel, qui y perdra en cohérence ce qu'il semble y avoir gagné en richesse de contenu et de style. Plus précisément, la remise en question de l'identité originelle de *Rock & Folk* coïncide avec l'émergence, et parfois le succès commercial, d'une presse contre-culturelle plus politisée et ambitieuse dans les sujets traités, cette « underpresse » ainsi nommée en 1975 par le journaliste André Bercoff, qui est le premier à en esquisser une recension². Ce foisonnement de revues et journaux contre-culturels français dans l'immédiat après-68 est déterminant dans l'évolution de *Rock & Folk*, peut-être davantage encore que l'apparition de magazines concurrents sur le plan musical. La convocation de quelques représentants de l'« underpresse » hexagonale, dont le magazine *Actuel* animé par Jean-François Bizot, permettra de mettre en exergue des similitudes frappantes – dans les sujets, les illustrations, le ton, voire l'écriture même – entre *Rock & Folk* et ces titres de la presse alternative.

Rapidement, l'interrogation sur la ligne éditoriale du journal concerne, de manière plus ou moins aiguë, une majorité des contributeurs du mensuel. Elle coïncide avec la multiplication de chroniques régulières consacrées à d'autres domaines culturels, au premier rang desquels la littérature, le théâtre, le cinéma. Ces espaces extra-musicaux, peu étudiés jusqu'à présent, sont autant de révélateurs des inclinations de *Rock & Folk* au tournant des années soixante, de son aspiration à conquérir une légitimité nouvelle en chroniquant l'actualité de l'avant-garde, ce à quoi l'enjoint également un milieu musical qui côtoie désormais ouvertement l'*intelligentsia* : pensons, pour ces seules années et entre autres

1 Bill OSGERBY, « Il y a quelque chose dans l'air. Culture jeune et “ subculture ” en Grande-Bretagne », *Les Sixties, années utopies*, Paris, Somogy, 1996, p. 238.

2 André BERCOFF, *L'Autre France : l'underpresse*, Paris, Stock, 1975.

exemples, aux bandes-son des films de Barbet Schroeder et Michelangelo Antonioni réalisées par Pink Floyd¹, à la musique du groupe Soft Machine pour la pièce de Pablo Picasso *Le Désir attrapé par la queue*, mise en scène par Jean-Jacques Lebel, ou encore à la proximité féconde d'Allen Ginsberg avec la scène rock². Une lecture attentive des premières années de *Rock & Folk* semble effectivement confirmer son rôle, encore méconnu aujourd'hui, de prescripteur non seulement musical mais aussi littéraire et artistique. Ainsi, le magazine encourage précocement ses journalistes à raconter leurs expériences immersives en Grande-Bretagne, aux États-Unis, là où se fait l'actualité des musiques dont ils rendent compte. Leur position privilégiée, doublée d'un esprit d'initiative certain, leur permettent de se faire l'écho d'artistes encore peu ou pas signalés en France, qu'ils soient musiciens mais aussi plasticiens ou écrivains. Ce rôle inattendu de découvreur est pleinement assumé par une partie de la rédaction au début des années soixante-dix, en dépit des réticences de Philippe Paringaux et Philippe Koechlin. De ce fait, *Rock & Folk* contribuera activement à la reconnaissance en France de plusieurs figures majeures de la littérature, anglo-saxonne notamment, sans même parler de Bob Dylan, futur Prix Nobel de littérature, qui déjà faisait la couverture du numéro inaugural paru à l'été 1966.

Toutefois, et contrairement aux idées reçues, il n'est pas certain que ces aspirations se soient traduites par une élévation globale de la qualité d'écriture du mensuel. Plus que d'une stratégie délibérée ou d'un réel volontarisme éditorial, la notoriété de certains journalistes au sein de la revue relève peut-être avant tout d'un concours de circonstances dû à la présence, heureuse mais volatile, d'individus talentueux, auxquels *Rock & Folk* offre à ses débuts, faute précisément de ligne éditoriale clairement définie, une liberté propice aux expérimentations. L'étude de quelques-unes de ces trajectoires journalistiques permet d'ailleurs de nuancer le rôle de « catalyseur de talents » qu'est censée avoir joué la revue à cette époque.

Il n'en reste pas moins que *Rock & Folk* est tenté, tout au long des années soixante et soixante-dix, par la conquête d'une légitimité intellectuelle et politique à laquelle d'autres revues plus tardives, suivant en partie les mêmes brisées, accéderont pleinement. On pourrait parler de rendez-vous manqués – et avec la littérature, et avec la contre-culture – si ces occasions ratées n'étaient pas en elles-mêmes sources d'autres richesses. En effet, c'est aussi par le recours aux arts visuels, à la littérature, aux mouvements de libération des années soixante que s'édifie peu à peu une « mythologie rock'n'roll » à laquelle le magazine a

1 Il s'agit respectivement de *More* (1969) et de *Zabriskie Point* (1970).

2 Voir à ce sujet la monumentale biographie de Michael SCHUMACHER, *Dharma Lion: A Critical Biography Of Allen Ginsberg*, New York, St. Martin's Press, 1992.

largement contribué en France, et qui participe, comme le rappelle Maud Berthomier, de la littérarité de la critique rock : « Pour mieux les comprendre, ne faut-il pas lire d'abord les textes de la presse rock parce qu'ils conduisent déjà à l'essence du mythe, à son écriture et à sa compréhension¹? » Aujourd'hui, la réévaluation de la critique musicale « rock » dans la lignée des *popular music studies* permet d'aborder ces objets textuels sous des angles esthétiques et conceptuels, et non plus seulement factuels. Elle enrichit ainsi le questionnement sur un genre qui est, lui-même, l'objet d'une attention relativement récente de la part des chercheurs, bien qu'il trouve ses racines au dix-huitième siècle et ait fait l'objet de nombreux textes de première importance dans le champ de la critique d'art².

Ce mémoire cherche donc à questionner, à l'aide de travaux universitaires, de témoignages, d'archives, ainsi que par l'étude comparée des numéros de la revue et de leur environnement journalistique et contre-culturel, un certain nombre d'idées reçues mais également de réalités méconnues : quels sont les fondements de la réputation du mensuel *Rock & Folk*, communément considéré comme le plus littéraire des magazines musicaux, en particulier pour les années qui font l'objet de cette étude ? Faut-il chercher les raisons de cette réputation dans une forme de synergie collective, ou *a contrario* dans le hasard heureux du croisement de ce mensuel et de trajectoires individuelles, certes brillantes, mais finalement isolées ? Paradoxalement, n'est-ce pas l'absence d'une ligne éditoriale forte qui a autorisé l'expression de ces individualités à leur début, de même qu'elle a permis la multiplication de rubriques, plus ou moins éphémères, qui pourraient elles aussi servir de révélateurs ? Enfin, à la lumière de l'étude, non seulement des grands textes qui ont contribué à asseoir la « légende *rock'n'roll* » de *Rock & Folk*, mais aussi d'écrits moins connus, ainsi que des rubriques extra-musicales, ne peut-on pas retracer un autre parcours, à l'ombre de la légende, fait de deux tentations inassouvies, parfaitement représentatives de leur époque : la tentation de l'*underground*, et d'un prosélytisme contre-culturel en adéquation avec les évolutions concomitantes de la musique rock, d'une part ; la tentation de la littérature, c'est-à-dire d'une légitimité culturelle, d'autre part ?

Notre étude s'organisera en trois temps, et débutera par un historique détaillé de l'évolution du mensuel *Rock & Folk* entre juillet 1966 (mois de parution du « numéro spécial » inaugural) et décembre 1974, moment où la revue manifeste les premiers signes d'un

1 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots*, op. cit., p. 21.

2 Pour un rappel synthétique des enjeux liés à l'étude de la critique d'art, nous renvoyons à Isabelle MAYAUD et Séverine SOFIO, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », *Sociétés et représentations : Nouveaux regards sur la critique d'art au XIXe siècle*, n° 40, 2015, pp. 9-24.

essoufflement que nous essaierons de caractériser. Dans cet intervalle, nous rappellerons le caractère novateur du lancement d'une revue « sérieuse » consacrée à la musique rock, malgré un environnement national peu enclin à considérer attentivement ce phénomène, et alors même que la Grande-Bretagne et les États-Unis, foyers principaux de cette musique, ne proposent que peu d'alternatives aux revues pour *teenagers*. Nous verrons ensuite en quoi l'« âge d'or » de *Rock & Folk*, que nous situons entre 1967 et 1972, résulte simultanément du talent intrinsèque de quelques journalistes dont nous analyserons la production, et d'un contexte politique et socio-culturel propice aux remises en question et au renouveau, tout particulièrement en France à la suite de Mai 68. Dès lors, la revue est à l'heure des choix, ce dont témoigne la lecture des numéros couvrant les années 1973 et 1974, période caractérisée par un tiraillement entre esprit d'aventure et tentation du repli, au risque de passer à côté des aventures artistiques les plus novatrices de l'époque. Parallèlement, à l'esprit de sérieux teinté d'académisme qui marque les débuts du mensuel, succède l'envie de transmettre l'urgence et l'énergie émanant d'une musique qui semble se renouveler de mois en mois ; la parole donnée à l'enthousiasme des lecteurs, les traductions de chansons, les comptes-rendus de concerts sont autant de tentatives de restitution d'une expérience musicale intensément vécue. Pour satisfaire cette ambition, il est logique que *Rock & Folk* se tourne vers les possibilités de la littérature : ainsi débute une « échappée littéraire » au long cours, dont les manifestations vont de la création de rubriques dédiées à des tentatives d'écriture qui cherchent à s'émanciper du simple descriptif journalistique, la publication en avant-première d'un extrait de *Rose poussière* de Jean-Jacques Schuhl¹, étant l'un des points d'orgue de ce processus, ainsi qu'un choc esthétique pour plusieurs des journalistes de la revue. C'est aussi dans ces années que se construit la « légende » de *Rock & Folk*, légende dont il convient d'étudier les ressorts tant elle paraît parfois interdire un examen objectif, libéré de tout enjolivement nostalgique.

Car les ambitions de *Rock & Folk*, ou tout du moins de certains de ses contributeurs, ne peuvent être pleinement comprises qu'à la lumière d'un environnement politique et culturel très particulier, lié à l'effervescence de la fin des années soixante. C'est l'objet de notre deuxième partie, intitulée « La tentation de l'*underground* », dont le préalable consistera à mieux cerner les contours de cet *underground* en France, mais aussi aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Si, comme l'écrit le directeur d'*Actuel* Jean-François Bizot, « les révolutions ont toujours inventé une nouvelle presse », les années 1965-1975 peuvent être considérées comme éminemment révolutionnaires, avec l'apparition de « plus de mille

1 Jean-Jacques SCHUHL, « Parures de la violence, ou le chapitre d'un livre à paraître », *Rock & Folk*, n° 46, novembre 1970, pp. 59-61.

journaux *underground* », dont « les deux tiers sont américains¹ ». Nous nous intéresserons à plusieurs exemples représentatifs de cette presse souterraine, et à leurs liens étroits avec la littérature : le bimensuel anglais *International Times* (également appelé *It*), fondé en 1966 par John Hopkin, David Mairowitz et Barry Miles ; le mensuel américain *San Francisco Oracle*, lancé la même année par Allen Cohen ; *Parapluie*, une revue emblématique de l'inventivité mais aussi de la fragilité de la presse alternative française, fondée en 1970 par l'artiste et activiste Henri-Jean ENU ; enfin, l'incontournable mensuel *Actuel* porté par le charismatique Jean-François Bizot, qui exercera une véritable fascination chez une partie de l'équipe de *Rock & Folk*. Cette fascination avouée, le plus souvent *a posteriori*, trouve ses racines à la fois dans la frustration liée au format éditorial et économique de *Rock & Folk* et, à l'inverse, dans la liberté – parfois fantasmée – qui semble régir les modalités d'élaboration de la presse alternative, à savoir : peu ou pas de contraintes formelles, liberté d'aborder n'importe quel sujet indépendamment de ses domaines de compétences initiaux, liberté de ton en l'absence proclamée de toute censure. Pour Henri-Jean ENU, « c'est la conception traditionnelle du journal qui est remise en cause pour établir avec le lecteur un rapport dans lequel, de façon corrosive, explose l'anti-cliché d'une contre-information. C'est aussi le refus d'articuler une idéologie, hors des cimetières à mots et à typographies que sont les journaux de la plupart des conventions et des courants de pensée². » A l'inverse, il est difficile pour *Rock & Folk*, en dépit de la volonté d'une partie non négligeable de ses contributeurs, de déroger aux contraintes d'un journal dont le financement et la distribution restent des plus traditionnels, ce qui explique aussi sa frilosité politique, ou encore sa répugnance à parler des drogues, à rebours du prosélytisme de nombre de musiciens et personnalités du rock. Aussi, à défaut d'un ancrage contre-culturel, *Rock & Folk* donnera régulièrement l'impression de « parodier » la contre-culture, dans une tentative parfois maladroite de récupération de ses thématiques, de son esthétique, de son langage. Certains de ses journalistes ne s'y tromperont pas, qui donneront à l'occasion d'excellents articles à d'autres publications jugées plus authentiquement alternatives.

Notre troisième partie, « La tentation de la littérature », fait le choix d'explorer « à rebours » la question de la littérarité de *Rock & Folk*, en partant de la légitimation relativement récente de la critique musicale rock, objet d'une réévaluation à la fois socio-culturelle et esthétique. Nous reviendrons sur les conditions de cette réévaluation, à la lumière des pensées de la postmodernité et des hiérarchies culturelles. Cet éclairage nous permettra de

1 Jean-François BIZOT (dir.), *Underground, l'histoire*, Paris, Actuel/Denoël, 2001, p. 90.

2 Henri-Jean ENU (dir.), *Le Parapluie*, Paris, Éd. Alternatives et parallèles, 1978, p. 5.

décrire précisément le rapport à la littérature de *Rock & Folk*, en commençant par ses incursions dans le domaine du livre. En effet, le magazine est directement affilié au lancement de deux collections, chacune emblématique, à notre sens, de deux postures successives du mensuel. La première, intitulée « Rock & Folk-Albin Michel », relève de l'érudition musicale à vocation didactique : il s'agit de documenter une musique nouvelle en France, de retracer ses origines et sa jeune histoire, sans que l'ambition littéraire ait part dans cette entreprise ; *a contrario*, la seconde, intitulée « Speed 17 », cherche à établir une filiation entre la musique rock et un certain nombre de fictions qui pourraient représenter son pendant littéraire. Nous verrons qu'elle s'appuie, non pas sur une production française qui émanerait des journalistes de la revue, mais sur des auteurs presque exclusivement américains, dont certains représentants du Nouveau journalisme, une préférence dont nous tenterons d'explicitier les ressorts. Les tentatives d'une « écriture rock à la française » seront finalement captées, au même moment, par un autre éditeur reconnu pour sa clairvoyance et son audace : les éditions du Sagittaire, qui nous serviront ici de contrepoint. Plus récemment, nous verrons comment le recyclage des textes passés de la revue, au fil de hors-séries et autres anthologies, s'apparente à l'exploitation lucrative mais de peu d'intérêt d'un passé figé. Faut-il, dès lors, aller chercher l'écriture rock dans les pages de *Rock & Folk* ? C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre en essayant d'abord de spécifier ce que pourrait être une telle écriture, avant d'analyser, à l'aide de leur parcours ou de leur témoignage, les motivations de quelques-uns des journalistes du mensuel. Nous reviendrons plus généralement sur les trajectoires extrêmement hétérogènes de ces journalistes « enfants du rock ». Force est de constater que pour la plupart d'entre eux, la carrière journalistique restera la norme ; ce rappel permettra de nuancer l'idée d'une « éclosion » de talents au sein de la revue. Enfin, c'est par la confrontation de deux figures emblématiques du mensuel que nous achèverons cette étude : d'une part, Yves Adrien, dont les écrits et la personnalité ont contribué au premier chef, et sans doute à juste titre, à établir l'idée qu'une « écriture rock » était possible en France, et qu'elle pouvait être lue dans *Rock & Folk* ; d'autre part, Philippe Garnier, un autodidacte solitaire et érudit, connu comme traducteur puis auteur de livres sur la littérature et le cinéma, qui a toujours répugné à revenir sur son rôle de critique rock malgré l'admiration dont il faisait l'objet, allant jusqu'à refuser toute republication de ses écrits musicaux. Philippe Garnier, plus qu'Yves Adrien ou que tout autre contributeur de la revue, serait pourtant à nos yeux le plus légitime des « enfants de *Rock & Folk* », ce que nous chercherons à démontrer par un retour sur ses articles musicaux et certaines de ses publications ultérieures.

PREMIÈRE PARTIE :

Rock & Folk, de la critique musicale au journalisme « littéraire »

La compréhension de l'évolution progressive de *Rock & Folk* vers un journalisme plus sociétal et littéraire passe par un rappel des conditions de sa création, et en particulier de l'ancrage de la revue dans la tradition de la critique de jazz. Précurseur du journalisme rock en France, *Rock & Folk* est vite rattrapé par le succès de la musique qu'il défend. Conscient du changement de société dont cette musique est l'un des révélateurs, le mensuel s'ouvre alors à des préoccupations connexes : libération des mœurs, rupture générationnelle, montée en puissance d'une contestation qui culmine en France avec le mouvement de Mai 68. Pour décrire cette effervescence tous azimuts, la revue bénéficie de l'arrivée de plusieurs collaborateurs talentueux, passionnés de musique, qui tentent d'adapter leur écriture à ces temps enthousiastes et troublés. Ils trouvent dans les pages de *Rock & Folk* un terrain propice aux expérimentations, depuis la création de nouvelles rubriques jusqu'au recours à une langue débarrassée des tics et des contraintes de la critique musicale, et qui lorgne volontiers du côté de la littérature. Cette créativité vaudra à *Rock & Folk* une réputation flatteuse, toujours vivace aujourd'hui en dépit des désillusions et des questionnements éditoriaux qui succèdent à l'« âge d'or » des années 1967 à 1972.

I. A/ Rappel historique

I. A. 1/ La naissance : du jazz au rock (1966-1967)

I. A. 1. a - la scission avec *Jazz Hot* : quel héritage ?

La genèse de *Rock & Folk* est à la fois singulière et déterminante pour l'évolution du journal. Le lancement du mensuel, tout d'abord sous la forme d'un hors-série, s'effectue en effet sous les auspices d'un autre journal musical, qui fait alors autorité dans son domaine : il s'agit du mensuel *Jazz Hot*, créé en 1935 par Charles Delaunay et Hugues Panassié. Cette filiation n'est pas anodine, elle explique même probablement en partie l'aspiration de certains journalistes de *Rock & Folk* à une forme de légitimation culturelle. Le jazz en France occupe, depuis sa découverte à la fin de la Première guerre mondiale, une place importante auprès de nombreux artistes et universitaires. De plus, historiquement, la France a été terre d'abri pour de nombreux *jazzmen* majeurs, noirs-américains en particulier, qui fuyaient la précarité économique et la ségrégation de leur pays d'origine. Les défenseurs français du jazz sont à la fois passionnés et exigeants, ils ont de leur musique de prédilection une conception volontiers

élitiste et œuvrent très activement à son développement, par la création de revues, la promotion auprès des maisons de disque, voire la création de labels pensés comme des laboratoires de l'innovation musicale. C'est précisément le rôle que jouent Panassié et Delaunay, journalistes mais aussi organisateurs de concert, directeurs artistiques, producteurs et théoriciens de cette musique :

Lorsque Charles Delaunay et Hugues Panassié fondent [le label] Swing, ils entendent en effet contribuer non seulement à la diffusion, mais aussi à la reconnaissance artistique de cette musique méprisée. Armés de cette conviction, ils n'hésitent pas à intervenir dans le processus créateur. Pour réaliser le premier enregistrement de Swing, Panassié et Delaunay suggèrent ainsi aux musiciens la formation d'un quatuor de saxophones comprenant deux altos et deux ténors pour interpréter le standard « Crazy Rhythm », formule qui n'avait jamais été tentée auparavant dans le jazz.¹

Ce prosélytisme finit par payer, et lorsque le premier numéro de *Rock & Folk* paraît à l'été 1966, le jazz est désormais considéré quasiment à l'égal des musiques savantes. Il est chroniqué et défendu dans les pages de *Jazz Hot* par des critiques reconnus bien au-delà de la sphère musicale. On peut citer le sociologue Lucien Malson, dont le livre *Les Enfants sauvages* sera adapté au cinéma par François Truffaut ; le musicien, compositeur et écrivain André Hodeir ; enfin, Boris Vian, figure incontournable de la revue, défenseur caustique et souvent très drôle des formes les plus modernes du jazz, au premier rang desquelles le *bebop*. La reconnaissance culturelle du jazz est désormais quasi-unanime. Une idée assez juste de la considération dont il bénéficie nous est donnée par ce compte-rendu du futur cinéaste Chris Marker, publié dans la revue *Esprit*, suite à une conférence de Vian sur l'histoire et les nouvelles formes du jazz. Marker y affirme qu'« en cinquante ans, la musique de jazz a refait le chemin de la musique “ classique », l'a rattrapée, et est en train de la dépasser² ». Il poursuit, à propos de l'écoute du morceau de Dizzy Gillespie « Things to come », proposée par Boris Vian, et plus largement de l'apparition du *bebop* :

Mais comme elle s'accorde à l'époque : dure, intelligente, compliquée, comme la science, comme la poésie, comme l'esthétique, à demi immergée dans une lumière froide qui nous en dérobe une part et construit un hermétisme à rebours : nulle ombre ne la défend, c'est par l'éblouissement qu'elle nous échappe. Avec elle, nous entrons dans cette mince couche du surréel, cet asymptote à la ligne de démarcation du monde où tout nous mène, la courbe des performances sportives comme celle de la désintégration atomique, la vue trouble des impressionnistes, qui ont le nez sur le réel, comme la vue claire des surréalistes qui y pénètrent, et où commence précisément l'*au-delà*...³

1 Ludovic TOURNÈS, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », *Revue historique*, n° 617, 2001, p. 120.
2 Chris MARKER, « Du jazz considéré comme une prophétie », *Esprit*, n° 7, juillet 1948, p. 137.
3 *Ibid.*, p. 138.

On le voit, le jazz est culturellement valorisé par l'*intelligentsia* française dès la fin des années quarante. De ce fait, les chroniques et textes théoriques de Boris Vian pour *Jazz Hot* (un peu plus d'une centaine en dix ans) sont jugés comparables à sa production romanesque, et édités en recueil dès 1967 aux éditions de la Jeune Parque. Lucien Malson, qui préside à cette première édition ainsi qu'aux suivantes, met en exergue la qualité des textes de critique musicale de Vian et assoit encore davantage, ce faisant, la réputation de *Jazz Hot* : « Par sa dimension même le livre montre à son tour et à l'évidence la place que le jazz tint dans l'itinéraire de Vian. Par la fraîcheur, par la force inentamée du style, il prouve aussi que, loin d'exprimer un domaine secondaire de l'œuvre, ces chroniques aiguës, vibrantes et meurtrières comme des flèches, en constituent peut-être l'un des meilleurs aspects¹. » Pascal Rannou, dans son analyse des chroniques musicales de Boris Vian parues dans *Jazz Hot*, s'attache lui aussi à en montrer la qualité d'écriture et l'inventivité, qui passent par une « excentricité verbale aussi diverse qu'inspirée », une « onomastique délirante » ou encore un « humour permanent² ».

On comprend mieux, dès lors, l'intériorisation d'une forme d'exigence chez les fondateurs de *Rock & Folk*, anciens journalistes et pigistes de *Jazz Hot*, ayant côtoyé des critiques musicaux qui avaient contribué à positionner favorablement le jazz dans le champ culturel. *Rock & Folk* aspirera lui aussi, très rapidement, à conquérir ses lettres de noblesse, dans un double mouvement contradictoire d'émancipation – pouvoir parler librement des musiques méprisées par la critique jazz – et d'allégeance – faire aussi bien que *Jazz Hot* sur les plans de la pertinence critique et du style. Ces enjeux, fondamentaux, sont présents dès la création du journal. Ainsi, Philippe Koechlin, même s'il quitte *Jazz Hot* – dont il était devenu le rédacteur en chef – sur fond d'incompréhension musicale et esthétique, rendra un hommage appuyé à la qualité de la revue dans ses *Mémoires de rock et de folk* publiés en 1992 :

En feuilletant les *Jazz Hot* des années 60, je retrouve le courrier des lecteurs que Lucien Malson anima un moment, ou le bloc-notes de Jacques B. Hess. C'était bien, avec Hodeir, Ténort, Boris Vian, cette génération de l'après-guerre, brillante comme le jazz du moment. Leurs écrits laissent une impression d'acuité, d'exigence d'autant plus remarquables qu'ils s'adressaient à une minorité : quelques milliers de lecteurs. [...] Et c'était bien l'esprit de *Jazz Hot* que l'on retrouvera dans *Rock & Folk*, la musique liée à la vie, pas seulement récréation mais raison d'être.³

1 Boris VIAN, *Chroniques de jazz*, avant-propos de Lucien Malson, Paris, Pauvert, 1986, p. 13.

2 Pascal RANNOU, « Boris Vian critique de jazz ; 2. De la pratique à la théorie : l'exemple de *Jazz Hot* (1947-1958) », *La Critique musicale au XXe siècle*, vol. 4. *Jazz, rock et musiques actuelles*, à paraître, pp. 54-56.

3 Philippe KOEHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, Paris, Menta, 1992, pp. 21-22.

La filiation ne peut être plus clairement affirmée. Philippe Koechlin et les confrères de *Jazz Hot* qui le suivront dans l'aventure *Rock & Folk* ne perdront jamais de vue ce double objectif d'« acuité » et d'« exigence », qui se traduira en termes de connaissances musicales et de qualité d'écriture, deux conditions *sine qua non* pour devenir journaliste à *Rock & Folk*.

I. A. 1. b - la presse rock en 1966 aux États-Unis et en Angleterre

On pourrait attendre de la presse musicale en Angleterre et aux États-Unis, au milieu des années soixante, davantage de recul et de maturité que dans la presse française, qui est encore géographiquement et culturellement éloignée du rock, phénomène intrinsèquement anglo-saxon. Or, les modalités de traitement de la musique rock, comme des autres musiques populaires venues d'Amérique (folk et *rhythm and blues* principalement, à l'exception du jazz qui bénéficie, nous l'avons vu, d'un traitement particulier) sont à peu près similaires. Plus précisément, elles se divisent en deux tendances : d'une part, l'érudition factuelle, avide de dates, de précisions techniques, de considérations sur les musiciens de session, les techniques d'enregistrement, la discographie des artistes ; d'autre part, la médiatisation d'une culture à destination des *teenagers*, qui relègue les considérations sur la musique au second plan et privilégie l'anecdote. On peut y ajouter l'inféodation aux maisons de disque et son corollaire, la diffusion d'articles qui sont en fait des campagnes de promotion déguisées. Comme le rappellent justement G. Gudmunsson, U. Lindberg, M. Michelsen et H. Weisethaunet dans leur contribution à l'ouvrage collectif *Pop Music And The Press*, aucun journal musical anglais ou américain ne se démarque véritablement avant la seconde moitié des années soixante :

Until the mid-sixties, writing on rock music still amounted to little more than news and gossip. The music press was serving the record industry, going for what sold or might sell to teenagers, and there was nothing very remarkable about that. But as growing audiences of middle-class kids and a heavy input of art ideology began to invest sixties rock with ambitions surpassed so far only by jazz, the phenomenon demanded more serious attention.¹

1 Steve JONES (dir.), *Pop music and the press*, Philadelphie, Temple Up, 2002, p. 41.

Notre traduction : « Jusqu'au milieu des années soixante, les articles sur la musique rock comptaient à peine plus que les actualités et les derniers potins. La presse musicale était au service de l'industrie du disque, elle s'intéressait à ce qui s'était vendu ou se vendrait aux adolescents, ce qui n'avait rien de surprenant. Mais progressivement, la hausse des audiences chez les enfants des classes moyennes ainsi qu'une véritable déferlante de cette idéologie artistique commencèrent à doter le rock des années soixante d'ambitions que seul le jazz surpassait, et le phénomène suscita une attention bien plus soutenue. »

Au cœur de l'action, le journaliste anglais Nick Kent, aujourd'hui reconnu comme l'un des grands noms de la critique rock, évoque pour sa part, dans une interview, sa jeunesse anglaise et en particulier son rapport aux journaux musicaux de l'époque :

Tout a changé de manière irréversible avec *Rolling Stone*, en 67. Ils étaient les premiers à prendre le rock au sérieux. En Angleterre, il y avait quelques bons journalistes isolés au sein du *NME* ou du *Melody Maker*, mais personne en qui l'on pouvait se fier totalement en matière de goût. C'était surtout un problème de génération, ces journalistes étaient plus âgés – trop pour vraiment sentir le rock.¹

Assurément, la publication du bimensuel américain à partir de 1967 équivaut à un changement radical de paradigme. *Rolling Stone* est parmi les premiers à comprendre qu'une nouvelle mythologie s'élabore à mesure que progresse la musique rock, et que cette mythologie répond aux aspirations d'une génération en manque de repères, qui a connu le désenchantement (et, pour les Anglais, les douloureuses restrictions) de l'immédiat après-guerre. Pour parler de cette musique, qui est beaucoup plus qu'un simple divertissement, Jann Wenner et Ralph Gleason, les premiers rédacteurs en chef, recrutent de jeunes journalistes, seuls en mesure de véritablement « sentir le rock », pour reprendre les termes de Nick Kent. Leur connaissance de la musique, leur enthousiasme, leur appartenance à une « scène » dont ils sont de plus en plus partie prenante, font très vite la différence et expliquent le succès presque immédiat du magazine². Comme l'explique Maud Berthomier, *Rolling Stone* vient combler un manque en ce qu'il s'oppose aux tendances de la presse musicale populaire anglo-saxonne des dix années précédentes :

Quel contexte éditorial pouvait préparer l'Amérique à l'apparition des premières feuilles sur la musique rock ? Étaient-ce les discours louangeurs des *fan magazines* et *teen magazines*, affadis par l'habitude de rendre lisse, accommodant et désirable, tout bien de consommation musical ? Toutes les conditions étaient en effet réunies dans cette voie de l'éloge, creux et facile, des 45 tours, pour voir naître un manque, une demande, chez certains lecteurs, ceux, du moins, pour qui un renouvellement total des formes s'imposait, aussi bien au sein de la presse que de la musique.³

Or, cette envie de considérer la musique populaire autrement que comme un objet de curiosité presque ethnologique ou, à l'inverse, comme un divertissement adolescent, est partagée à la fois par une nouvelle génération de journalistes passionnés et par une fraction grandissante de la jeunesse occidentale, qui, pour la première fois peut-être dans l'histoire moderne, a les moyens financiers de ses désirs. Le succès commercial de la *pop music* et, par ricochet, des

1 Nick KENT, « Le style anglais » [entretien], « Rock et journalisme : 30 ans d'amours incestueuses », *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24/07 au 06/08/96, pp. 15-16.

2 Pour une histoire détaillée du magazine *Rolling Stone* et de son fondateur, nous renvoyons à Joe HAGAN, *Sticky Fingers : The Life And Times Of Jann Wenner And Rolling Stone Magazine*, New York, Knopf, 2017.

3 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots*, op. cit., p. 103.

magazines capables d'en parler avec le langage approprié, s'explique par la conjonction favorable de ce désir et des moyens de son assouvissement. La situation en Angleterre, aux États-Unis et en France est donc, à quelques nuances près, largement comparable, et l'on peut affirmer que *Rock & Folk*, comme *Rolling Stone* aux États-Unis, a su lui aussi imposer une nouvelle manière de parler du rock, celle qu'attendait un nombre croissant de lecteurs frustrés par le ton compassé des revues de jazz, et déçus par l'approche idolâtre et frivole de *Salut les copains*. L'essentiel était donc de posséder la « bonne antenne », comme l'écrit Mark Sinker, ancien rédacteur en chef du mensuel musical anglais *The Wire* : « But as the cultural turmoil accelerated after 1966, it was evident that the established broadsheet press, with its earnest duty to explain, adapt, or denounce, simply had the wrong antennae for what was emerging, good and bad¹. »

I. A. 1. c - *Rock & Folk*, magazine pionnier

Le rôle décisif de *Rolling Stone* est aujourd'hui unanimement reconnu dans l'invention d'une nouvelle manière d'aborder le rock. Rappelons cependant que le numéro hors-série de *Rock & Folk*, qui précède le lancement régulier de la revue, est disponible en kiosque dès juillet 1966, soit plus d'un an avant le lancement du numéro un de *Rolling Stone*, paru le 9 novembre 1967 ! On peut à ce titre qualifier le magazine français de pionnier non seulement dans son pays, mais aussi en Europe et dans le reste du monde, même si les revues anglophones ont été davantage étudiées et valorisées par la critique. Avant *Rock & Folk*, les amateurs français de musiques populaires anglo-saxonnes ont le choix entre *Disco Revue*, un mensuel créé en 1961 par Jean-Claude Berthon et presque exclusivement consacré aux rockers des années cinquante², et *Salut Les Copains*, revue lancée un an plus tard avec d'importants moyens et qui connaît un succès immédiat et durable. Toutefois, *Rock & Folk* adopte d'emblée un point de vue diamétralement opposé à celui de *Salut Les Copains*, qui depuis 1962 célèbre, tout en images riantes et textes lénifiants, la joie de vivre et l'insouciance

1 Mark SINKER, *A Hidden Landscape Once A Week : The Unruly Curiosity Of The UK Music Press In The 1960s-80s, In The Words Of Those Who Were There*, Cambridge (US), The MIT Press, 2019, <https://longreads.com/2019/02/19/three-decades-of-cross-cultural-utopianism-in-british-music-writing/>, page consultée le 14/04/20.

Notre traduction : « Mais tandis que l'agitation culturelle s'accélérait après 1966, il devint évident que la presse qui avait pignon sur rue, et qui prenait très au sérieux sa mission d'explication, d'interprétation ou de dénonciation, avait tout simplement la mauvaise antenne pour capter ce qui émergeait, le bon comme le mauvais. »

2 Pour plus de renseignements sur ce titre précurseur mais plus proche du fanzine par son ambition limitée et ses moyens modestes, voir Patrick EUDELIN, « La Vie en en rock : Jean-Claude Berthon », *Rock & Folk*, n° 458, octobre 2005, pp. 74-76.

d'une jeunesse traitée avec une condescendance amusée. Marc Savev analyse finement ce fossé idéologique dans son étude comparée des deux revues, pour la période allant de 1966 à 1969 :

Contrairement à *Rock & Folk* qui naît en 1966, *Salut Les Copains* possède une histoire marquée par d'autres circonstances sociales et culturelles : son identité et sa ligne de conduite (le " juste milieu " entre toutes les parties) sont clairement définies et on ne voit pas très bien comment le journal pourrait devenir pro-hippie ou contestataire à son tour sans se renier complètement. Et, en effet, il continue en fait tout au long des années 1967 à 1969 à faire la promotion des artistes français de variétés, tout en s'intéressant de plus en plus, lectorat oblige, aux modes et aux artistes anglo-saxons, dont l'audience est désormais internationale. Le journal récupère tout le côté artificiel et visuel de la mode " pop " et " psychédélique " : les lettrines, les couleurs vives et les fleurs font leur apparition, au milieu des portraits des vedettes françaises du moment.¹

Autrement dit, *Salut Les Copains* exploite avec opportunisme le succès grandissant de la *pop music*, non sans en avoir préalablement évacué toute portée politique, préférant le superficiel (comme en témoigne l'abondance de photographies, d'ailleurs de grande qualité, qui illustrent la revue) à la profondeur. Chris Tinker va plus loin dans la caractérisation de *Salut Les Copains* : à ses yeux, la revue promeut entre les lignes une idéologie du conformisme, du respect de l'ordre établi et des valeurs bourgeoises, tout en réduisant le « phénomène rock » à une passade adolescente. Il compare ce processus au principe de la « vaccination » exposé par Roland Barthes dans ses *Mythologies*, soit une inoculation de la « maladie » à des doses inoffensives afin de renforcer l'ordre social établi :

Although *Salut Les Copains* occasionally reports on the personal crises suffered by its stars, they serve, on the whole, to promote healthy living, self-discipline and good citizenship. While [Edgar] Morin represents youth in ambivalent terms as both a homogeneous and heterogeneous category, as the preparation for and rejection of adulthood, and as an age of rebellion and conformity, *Salut Les Copains* adopts a more unequivocal approach. The magazine views « les copains » as a distinct and socially integrated category, and expresses a solid determination to order youth and prepare readers for adulthood, despite occasional resistance in the wake of the Algerian War and during the social contestation of the late 1960s and early 1970s.²

1 Marc SAVEV, « Deux exemples de presse musicale jeune en France, de 1966 à 1969 : *Salut Les Copains* et *Rock & Folk* », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 3/1, 2004, p. 11.

2 Chris TINKER, « Shaping youth in *Salut Les Copains* », *Modern & Contemporary France*, vol. 15/3, 2007, p. 306.

Notre traduction : « Quoique *Salut Les Copains* ait pu occasionnellement rendre compte des crises personnelles subies par ses stars, le journal dans son ensemble défend un mode de vie sain, la pratique de l'autodiscipline et une citoyenneté modèle. Tandis que [Edgar] Morin décrit la jeunesse en des termes ambivalents, à la fois catégorie homogène et hétérogène, acceptation et rejet simultanés de la vie d'adulte, âge de rébellion et de conformisme, *Salut Les Copains* adopte une approche plus univoque. Le magazine voit " les copains " comme une catégorie distincte et socialement intégrée, et fait preuve d'une vraie détermination à organiser la jeunesse et à préparer ses lecteurs à l'âge adulte, en dépit de résistances ponctuelles consécutives à la Guerre d'Algérie et aux contestations sociales de la fin des années 1960 et du début des années 1970. »

L'arrivée de *Rock & Folk* ne nuit pas à la santé éditoriale de *Salut Les Copains*, qui continue de tirer à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires. Mais c'est bien dans les pages de *Rock & Folk* qu'il faut chercher un discours sur la musique, quand *Salut Les Copains* traite de manière rigoureusement identique des groupes anglo-saxons, des yéyés français, et bientôt des champions sportifs, objets d'une attention médiatique nouvelle qui préfigure la spectacularisation du sport telle que nous la connaissons aujourd'hui. Conséquemment, « le style *teenager* de *Salut Les Copains* est instantanément démodé par les chroniques sérieuses des nouvelles plumes de l'intelligentsia rock¹ ». Il est certain que *Rock & Folk* cherche, dès ses débuts, à réintroduire une dimension polémique et politique dans le champ de la musique rock, sans pour autant éviter les contradictions et difficultés inhérentes à un tel exercice. À l'inverse, *Salut Les Copains* exprime, dans le champs de la variété, la « parole dépolitisée » décrite par Barthes dans son analyse du mythe contemporain : discours de surface, langage transparent et insignifiant qui « abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, fonde une clarté heureuse : les choses ont l'air de signifier toute seule². »

I. A. 2/ Arrivée des « plumes » et âge d'or (1967-1972)

I. A. 2. a - les débuts de la génération rock

Le journaliste Nick Kent pointe sans conteste une des raisons majeures de l'adéquation, à partir du milieu des années soixante, entre la presse musicale et son lectorat : l'arrivée, dans ces journaux et revues, de journalistes ayant grandi avec le rock. Ce phénomène générationnel, que Kent observe en Angleterre et dont il a lui-même été partie prenante, rejoignant l'hebdomadaire britannique *New Musical Express* à l'âge de 19 ans³, se produit à l'identique en France au sein de *Rock & Folk*. Les cadres de l'équipe de rédaction, ceux qui ont fondé le journal, ont pour leur part grandi avec le jazz et les musiques noires américaines ; la scission avec *Jazz Hot* s'explique avant tout par des divergences sur l'autonomisation du *rhythm and blues* au début des années soixante, et sur l'émergence de la musique soul, incomprise par une partie des journalistes. Cependant, Philippe Koechlin ou Robert Baudelet, transfuges de *Jazz Hot* et membres fondateurs de *Rock & Folk*, se mettent

1 Gilles VERLANT (dir.), *Le Rock et la plume*, Paris, Hors Collections, 1999, p. 31.

2 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, « Points Civilisation », 1970, p. 231.

3 Nick KENT, « Le style anglais » [entretien], art. cité., p. 16.

presque aussitôt en retrait pour déléguer la rédaction d'un nombre croissant d'articles à de jeunes recrues, qui vont assurer la renommée puis la postérité du mensuel. À leur arrivée, ces nouveaux venus sont tous dans la vingtaine : Alain Dister est né en 1941, Jacques Barsamian et Paul Alessandrini en 1943, Philippe Paringaux en 1944, Philippe Rault en 1947¹...

Un de leurs points communs, que nous retrouvons chez les critiques rock anglais et américains de cette génération, est l'absence initiale d'un « plan de carrière » concerté : tous se définissent en premier lieu comme des passionnés de musique, peu ont suivi un cursus de journalisme, beaucoup ont abandonné leurs études, trouvant davantage de sens dans la musique rock que dans les disciplines qu'ils étudiaient et la manière dont elles étaient enseignées. Leur rencontre avec la revue pour laquelle ils travailleront relève souvent d'un heureux hasard :

Alain Dister : Je m'étais dit : “ Je vais aux États-Unis, j'aime le jazz et j'ai envie de rencontrer des musiciens, pourquoi ne pas proposer mes photos à *Jazz Hot* ? ” Je suis allé au 14 de la rue Chaptal sans rendez-vous, sur un coup de tête.²

Philippe Rault : J'étais en relation avec Michel Ramonet, un homme de jazz qui achetait les disques en import pour Lido Musique, le magasin installé sur les Champs-Élysées qui était en pointe à l'époque pour le rock et le jazz. Il m'a parlé d'un nouveau magazine qui cherchait des gens branchés sur le rock et m'a suggéré d'aller les voir.³

Philippe Paringaux : Je ne savais pas que *Rock & Folk* existait ! J'aimais écouter de la musique, j'allais à tous les concerts de rock et de jazz, j'avais vu les Beatles et les Stones à l'Olympia... Tout ça m'excitait mais je restais un dilettante. Je passais mon temps à mettre les Stones dans le juke-box. Je ne pensais même pas que l'on pouvait “ faire carrière ” et je ne connaissais pas les journaux de musique.⁴

Ainsi, dans les premières années du rock, la passion pour la musique constitue en elle-même une forme d'expertise : l'écoute des disques, la présence aux concerts, sont revendiquées comme sources de savoir, un savoir finalement validé par l'admission au sein d'une revue qui est parmi les seules à le prendre au sérieux. De nouveau, un parallèle avec la première génération des critiques rock anglo-saxons s'impose. Plusieurs biographies et études universitaires ont mis en lumière cette combinaison d'anti-académisme et, dans un même mouvement, de constitution d'un nouveau savoir, propre aux critiques nord-américains. Devon Powers, dans son article intitulé « Rock Criticism's Public Intellectuals », énonce

1 Source : Bibliothèque Nationale de France, autorités auteurs, <https://catalogue.bnf.fr/recherche-auteurs.do?pageRech=rau>, page consultée le 15/04/20.

2 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk : 40 ans de culture rock*, Paris, Flammarion, 2006, p. 62.

3 *Ibid.*, p. 71.

4 *Ibid.*, p. 103.

clairement les principes de ce paradoxe apparent : les critiques rock ont fréquenté l'université, ils en ont été détournés par une musique qui semblait être en mesure de leur en apprendre davantage sur le monde qui les entourait, mais ils n'ont pas renoncé à certains aspects de l'approche universitaire : érudition, classification, intellectualisation. Powers cite à l'appui de son analyse plusieurs critiques auxquels il demande de revenir sur les circonstances de leurs débuts dans le journalisme. Parmi eux Tom Smucker, journaliste pour *Creem* et *The Village Voice* :

I was in college and being given all these theories about culture and art that didn't seem to apply to things that I was actually interested in, but at least I had the idea that certain things you're supposed to think about and analyze. ... And you know, I just lost interest in the whole project at the University of Chicago and European literature. [After dropping out moving to New York], I had a good friend that was still back in college and she said « Oh, a friend of mine lives on that same street who has the same stupid theories that you have, that pop music is as interesting to think about as European literature and his name is Bob Christgau. So why don't you look him up ? »¹

« Bob Christgau », de son vrai nom Robert Christgau, est l'un des grands noms de la critique rock américaine. Cette anecdote renforce l'idée d'une petite communauté d'individus mus par une passion et une ambition semblables, capables surtout de percevoir l'importance socio-culturelle et la dimension de rupture de cette musique nouvelle. Cette caractérisation nous paraît essentielle, car elle porte en germe toutes les tentatives ultérieures de légitimation de la musique rock, son basculement progressif du statut de générateur d'émotions inédites – le « tremblement de terre psychologique » dont se réjouissait Allen Ginsberg² – à celui d'objet d'études universitaires. Devon Powers, sur la base de ses échanges avec plusieurs acteurs de la critique rock nord-américaine, insiste à juste titre sur cette dimension longtemps minorée :

The growth of rock culture, at the nexus of a wide range of social, cultural, and political changes, has been scarcely understood as part of an *intellectual* movement, involved in a seismic shift in how popular culture would be considered in years to come. As the comments above illustrate, many people – especially those who had attended college – were inclined not just to listen to rock music, but to learn from it.³

1 Devon POWERS, « Rock Criticism's Public Intellectuals », *Popular Music And Society*, vol. 33/4, octobre 2010, p. 534.

Notre traduction : « J'étais à l'université et on m'inculquait toutes ces théories sur la culture et l'art, qui ne me semblaient pas correspondre à ce qui m'intéressait vraiment, mais au moins j'avais compris que certaines choses doivent être décortiquées et analysées... Vous voyez, j'ai juste perdu tout intérêt pour mon projet, l'Université de Chicago et la littérature européenne. [Après avoir abandonné et déménagé à New York], j'avais une amie proche qui était encore à l'Université et elle me dit, " Oh, un de mes amis vit dans la même rue et il a les mêmes théories stupides que toi, comme quoi la musique pop aurait autant d'intérêt que la littérature européenne, il s'appelle Bob Christgau. Tu devrais passer le voir ! " »

2 Allen GINSBERG, « On Rock Music », ZDF, 1972, <https://www.youtube.com/watch?v=UyJCGaPUurc>, page consultée le 23/02/20.

3 Devon POWERS, « *Rock Criticism's Public Intellectuals* », art. cité, p. 535.

Notre traduction : « Le développement de la culture rock, en lien avec toute une série de changements sociaux, culturels et politiques, n'a quasiment pas été perçu comme partie prenante d'un mouvement

L'évolution de *Rock & Folk* répond elle aussi à une double injonction : penser cette musique, tout en traduisant verbalement sa formidable énergie, dans un contexte général de libération des mœurs et de remise en cause des hiérarchies établies.

I. A. 2. b - l'effet 68 en littérature

Il serait trop long de rappeler ici tous les bouleversements culturels provoqués en France par Mai 68. Si la révolution musicale est déjà en marche depuis quelques années, en provenance d'Angleterre et des États-Unis, l'« effet 68 », tel qu'il est communément appelé aujourd'hui, bouleverse durablement les sciences humaines et sociales, la pédagogie, la peinture, la sculpture, les arts graphiques, les médias... Le champ littéraire est lui aussi soumis à ce doute radical, non sans répercussions sur la presse française. Cependant, les études sur l'effet 68 en littérature sont relativement tardives. Il faut attendre 1983 et la parution chez Seghers du livre de Patrick Combes *La Littérature et le mouvement de Mai 68*¹ pour une première approche centrée sur cette question. La conséquence la plus évidente des événements de l'année 1968 est, pour Combes, la politisation du champ littéraire. À ses yeux, « la littérature, le littéraire, tôt déjà en filigrane, ne s'excluent pas de la problématique de Mai. La réflexion collective qui est conduite à leur endroit en mai-juin s'inscrira naturellement dans la large mise en question (au double sens de l'expression) de la culture, de l'art, du langage, du statut de l'intellectuel, de l'écrivain en particulier – champs privilégiés, inséparables, qui retrouvent le caractère, la vocation globalisateurs du concept de révolution culturelle². » Après avoir rappelé la participation de nombreux écrivains au mouvement, la forte présence d'étudiants en lettres et leur mobilisation au sein des facultés, devenus des hauts lieux de la contestation, Patrick Combes interroge, au-delà des prises de position politiques, l'influence de Mai 68 sur la production littéraire elle-même.

Cette influence semble avérée, dans la mesure où « l'exégèse de Mai fait du phénomène langagier qui éclate alors l'un de traits essentiels du mouvement », un « festival de la parole agissante », ainsi que le qualifiera Pierre Nora³. En premier lieu, l'écriture se veut débordante et anonyme : « inscriptions murales, poèmes, tracts, presse parallèle, affiches,

intellectuel, impliqué dans la manière dont la culture populaire allait être considérée dans les années à venir. Mais comme l'illustrent les commentaires ci-dessus, beaucoup de gens – en particulier ceux qui atteignaient l'université – avaient tendance non seulement à écouter de la musique rock, mais à apprendre de celle-ci. »

1 Patrick COMBES, *La Littérature et le mouvement de mai 68*, Paris, Seghers, 1983.

2 *Ibid.*, p. 22.

3 *Ibid.*, pp. 103-104.

slogans, etc. : un discours collectif, une production sauvage envahissants écrivent Mai¹. » Cette invasion de l'écrit va de pair avec l'irruption du slogan, de la formule choc, de l'injonction : autant de modalités qui réapparaîtront dans la presse de l'époque. Combes constate également que l'effervescence textuelle des mois de mai et juin 1968 aura une influence durable sur nombre d'écrivains français : poèmes-tracts et poèmes affiches de Michel Butor, en collaboration avec le peintre Bernard Dufour ; intérêt, exprimé à plusieurs reprises, de Roland Barthes pour les inscriptions qui couvrent les murs de Paris ; écriture-slogan affinée par Raoul Vaneigem et les membres de l'Internationale situationniste ; question du statut de l'auteur, au cœur des discussions du Comité d'Action écrivains-étudiants animé par Marguerite Duras et Maurice Blanchot. Patrick Combes, s'appuyant sur ces différents exemples ainsi que sur les tensions entre des avant-gardes qui revendiquent chacune leur proximité élective avec le mouvement, parvient à mettre en exergue plusieurs signes distinctifs de l'influence de Mai 68 dans le champ littéraire : une vitalité retrouvée ; un plaisir d'écrire qui se conjugue volontiers sur un mode ludique ; un discrédit durable jeté sur les écrivains « officiels », quelle que soit leur obédience ; enfin, un « retour du sujet² », libéré d'une partie des normes qui restreignaient son expression.

Dans un essai récent intitulé *Le Mai 68 des écrivains*, Boris Gobille revient à son tour sur cette question du rapport de Mai 68 avec la littérature, s'intéressant moins à l'héritage de cette période qu'à la période elle-même, qualifiée, dans une perspective bourdieusienne assumée, de « rencontre entre une crise et un champ³ ». Pour lui, la littérature est en effet profondément « mise en crise » par l'ébranlement du statut de l'auteur, au profit d'une écriture collective et anonyme qui stupéfie par son inventivité et son adéquation avec ces journées insurrectionnelles. Un tel ébranlement a pour conséquences directes l'affaiblissement de certaines figures de l'autorité intellectuelle et littéraire d'alors (pensons par exemple à Louis Aragon, conspué devant la Sorbonne le 9 mai) et, de manière générale, la suspicion à l'encontre de tout écrivain revendiqué, dans une logique de contestation virulente des hiérarchies établies et du capital symbolique qui leur est associé. Comme l'écrit Boris Gobille, « c'est en tant que crise politique, et que crise politique d'un statut particulier – où, à côté d'un langage marxiste plus classique, émergent des associations nouvelles entre “ révolution ” et “ créativité ” –, que Mai-Juin 68 interpelle [les écrivains], fait sens pour eux, les pousse à

1 *Ibid.*, p. 107.

2 *Ibid.*, p. 255.

3 Boris GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains : crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 9.

agir, mais aussi les défie¹. » Rappelons le titre choisi par Edgar Morin, Claude Lefort et Jean-Marc Coudray pour livrer, dès 1968, leur analyse « à chaud » des événements : la « brèche² », un terme particulièrement approprié pour désigner à la fois les coups répétés portés à certaines statues que l'on pensait indéboulonnables, mais aussi l'ouverture, la latitude nées de ce travail de sape. Une partie de la presse française va précisément s'engouffrer dans cette « brèche » brusquement apparue, abandonnant à la fois ses complexes de légitimité et ses conventions langagières pour proposer de nouvelles formes d'écriture. *Rock & Folk* n'échappe pas à cette vivifiante remise en question.

I. A. 2. c - *Rock & Folk* après 68 : la libération des écrits

Les lecteurs de *Rock & Folk* avaient déjà, depuis février 1967, un avant-goût de l'« effet 68 » en passe de se généraliser au sein de la revue. En effet, depuis cette date et la parution du numéro 4, le journaliste français Alain Dister livrait depuis les États-Unis une sorte de chronique de l'Amérique des hippies, principalement depuis San Francisco où il résidait et participait pleinement à la scène *underground* de la ville, en pleine effervescence. Or, Alain Dister avait compris que la dimension contre-culturelle excédait, tout en l'englobant, la dimension musicale sur laquelle il avait initialement le projet d'écrire. De plus, il n'hésitait pas à s'exprimer à la première personne, proposant au lecteur ce qui pouvait s'apparenter à un journal de bord, proche en cela des écrivains américains du nouveau journalisme – Hunter Thompson, Tom Wolfe ou Joan Didion – dont les premiers recueils étaient parus seulement quelques années plus tôt. Certes, l'écriture de Dister demeure très appliquée et sage, loin des explosions stylistiques et des prises de risque du Hunter Thompson de *Hell's Angels*³, loin aussi de la causticité sagace du Tom Wolfe d'*Acid Test*⁴. Toutefois, l'intérêt documentaire des articles d'Alain Dister se double d'un sens de l'observation incontestable, et son implication personnelle, son empathie pour le mode de vie et les valeurs de la contre-culture californienne, contribuent à la qualité de ces « carnets américains » – c'est le sous-titre qui sera choisi pour la parution en 2001 de cet ensemble de textes⁵, certes remaniés pour l'occasion, mais qui avaient été plébiscités par les lecteurs de *Rock & Folk* au moment de leur parution dans la revue.

1 *Ibid.*, p. 13.

2 Jean-Marc COUDRAY, Claude LEFORT, Edgar MORIN, *Mai 68, la brèche : premières réflexions sur les événements*, Paris, Fayard, « Le Monde sans frontières », 1968.

3 Hunter Stockton THOMPSON, *Hell's Angels : The Strange And Terrible Saga Of The Outlaw Motorcycle Gangs*, New York, Random House, 1967.

4 Thomas Kennerly WOLFE, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968.

5 Alain DISTER, *Oh, hippie days ! Carnets américains 1966-1969*, Paris, Fayard, 2001.

En tout cas, les articles d'Alain Dister semblent bien anticiper de quelques mois l'« effet 68 » tel que décrit par Patrick Combes et Boris Gobille : on y retrouve la primauté du « je », l'intérêt pour une contre-culture volontiers séditeuse, telle que les Français vont la découvrir en 1968, le refus de dissocier la scène musicale d'un ensemble plus vaste, qui a partie liée avec la question politique. Le succès des articles d'Alain Dister, mesurable aux nombreux courriers enthousiastes des lecteurs du mensuel, confirme la pertinence de cette approche, qui se généralisera après l'été 68 au sein de *Rock & Folk*. L'enthousiasme de la plupart des membres de l'équipe est toutefois tempéré par l'incertitude que génère dans un premier temps la généralisation de l'insurrection, comme le raconte Chantal Koechlin :

Rock & Folk a commencé à démarrer juste avant mai 68. Les grèves, on était pour. Mais on s'est dit que si elles duraient trop longtemps, on risquait d'avoir des difficultés. On ramait tellement ! Nous avons obtenu un délai de six mois pour payer les imprimeurs et nous commençons tout juste à remonter à la surface. Avec Philippe [Koechlin], on trouvait ça formidable en espérant que les grèves ne s'éterniseraient pas... Avant 68, l'ambiance générale était un peu étouffante. Philippe et moi venions de milieux très “réglos”, nos familles nous considéraient comme des saltimbanques. Mai 68 a tout changé : brusquement, il y a eu comme une bouffée de liberté.¹

L'interprétation de Philippe Koechlin, livrée avec vingt-quatre années de recul, est toutefois plus nuancée. À propos de la ligne éditoriale de *Rock & Folk* après Mai 68, comparée à celle du magazine *Actuel*, Koechlin précise : « Pour *Rock & Folk*, la musique prime, pour *Actuel*, elle existe parmi les sujets de la nouvelle culture². » Il est vrai que la musique et ceux qui la font demeurent l'objet de la plupart des pages du mensuel, y compris après 1968. Cependant, dans le sillage d'Alain Dister, plusieurs journalistes proposent des articles qui sortent de la sphère musicale, même si tous participent d'un phénomène contre-culturel plus étendu, cette « nouvelle culture » ainsi désignée par Koechlin. Une des caractéristiques du *Rock & Folk* post-68 est l'ouverture à des sujets autres que strictement musicaux, accueillis en général avec bienveillance comme le rappelle Paul Alessandrini : « Celui qu'on n'appelait pas encore un “rock critic” trouvait dans *Rock & Folk* la liberté totale (pas de coupe, ni de réécriture)³ ». Citons, à titre d'exemples, l'article « Art et contestation » de François-René Cristiani, qui tente dès août 1968 une sorte de bilan culturel des événements de mai et juin⁴ ; celui d'Alain Dister sur Amsterdam, le mouvement des *provos* et l'écrivain néerlandais Simon Vinkenoog, dans le numéro de novembre 1968⁵ ; celui de Robert Kanner, intitulé « On the road again », paru en février 1969, qui décrit la « confrérie des clochards » américains et leur mode de vie

1 Citée par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 97.

2 Philippe KOECHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., p. 52.

3 Paul ALESSANDRINI, *Fun House : les années “Rock & Folk”*, Marseille, Le Mot et le reste, 2015, p. 11.

4 *Rock & Folk*, n° 20, août-septembre 1968, pp. 49-51 et 65-66.

5 *Rock & Folk*, n° 22, novembre 1968, pp. 51-52.

itinérant¹ ; celui du photographe Bernard Plossu sur Goa, petit état de la côte sud-ouest de l'Inde et destination phare des hippies, en juillet 1970²... Les comptes-rendus de voyage, initiés dans *Rock & Folk* par Alain Dister et ses carnets américains, fleurissent dans ces années où «prendre la route» représente un nouvel idéal, qui doit beaucoup à la littérature :

Le goût pour l'errance manifesté par les beatniks se transforme chez les hippies en passion pour les voyages au long cours : ce sont les premiers qui ont ouvert la route de Goa et de Katmandou, mais ce sont les seconds qui l'emprunteront massivement. Sous l'influence d'Alan Watts et de Gary Snyder, la philosophie du tao et le bouddhisme zen subjuguent une partie de la jeunesse. [...] L'impressionnant succès éditorial du roman de René Barjavel, *Les Chemins de Katmandou*, à partir de 1969, s'avère lui aussi révélateur de la curiosité – pour ne pas parler de fascination – exercée. [...] *Le Livre des morts tibétains* (Bardo Thödol) et Antonin Artaud, les “ ancêtres ” du Grand jeu (René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte...) et Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade et Pierre Clastres... la route est d'abord intérieure.³

Une autre évolution remarquable concerne le recours à un style beaucoup plus imagé et volontiers lyrique, qui contraste fortement avec l'austérité des articles parus dans les premiers numéros du journal. Cette évolution est à mettre en rapport avec l'arrivée des « plumes littéraires⁴ », cette génération de jeunes journalistes ainsi désignée par Philippe Paringaux, qui est lui-même l'instigateur principal de ce renouvellement. Dans les premiers numéros, une approche sérieuse et assez plate était de mise, comme si les journalistes de la revue étaient encore à la recherche d'un lexique approprié. On y lisait des comptes-rendus appliqués, plus soucieux d'exactitude que de transmission des émotions. À titre d'exemple, la venue du chanteur *soul* Otis Redding à Paris est ainsi rapportée par le journaliste Kurt Mohr dans le premier numéro officiel du mensuel :

Tous ces musiciens forment une équipe très sympathique et ils s'entendent très bien entre eux ce qui est loin d'être le cas dans tous les orchestres. Nous avons longtemps bavardé ensemble et je ne crois trahir personne en disant que tous préféreraient voir Otis faire un spectacle plus nuancé. C'est d'ailleurs le refrain inévitable que l'on entend de la part de tous les musiciens dans un “ show ” rock ou R & B, Ils voudraient avoir plus de latitude pour se produire en solistes, pour montrer qu'ils savent faire également autre chose que chauffer. Je leur ai dit que peu de musiciens étaient assez doués pour pouvoir fasciner le public avec de longs solos, et qu'Otis Redding risquait de compromettre son succès s'il donnait trop de place à son orchestre. Ils n'ont que faiblement protesté.⁵

Alain Dister avait apporté un regard subjectif sur la scène américaine émergente, n'hésitant pas à exprimer son avis et à mettre en avant ses goûts personnels. Avec Philippe

1 *Rock & Folk*, n° 25, février 1969, pp. 32-34.

2 *Rock & Folk*, n° 42, juillet 1970, p. 46.

3 Laurent CHOLLET, « La Route du Népal : la grande migration hippie », Philippe ARTIÈRES et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, 68, *une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2018, p. 496.

4 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 104.

5 *Rock & Folk*, n° 1, novembre 1966, pp. 11-18.

Paringaux et Paul Alessandrini, arrivés à *Rock & Folk* respectivement en 1968 et 1969, une autre écriture se fait jour, volontiers emphatique, persuadée de la légitimité culturelle du rock, n'hésitant pas à faire appel au cinéma, à la littérature ou à la philosophie pour enrichir son point de vue. L'extrait suivant, tiré d'un article de Paul Alessandrini sur le groupe Pink Floyd intitulé « Quatre garçons en avant », illustre cette nouvelle tendance :

La relation Pink-Floyd-science-fiction. Essayons de la définir : d'abord le rêve, les phantasmes, le fantastique, mais qui emprunte au concret, à ce qui nous entoure de façon obsédante, la science vulgarisée, pour se projeter dans un univers étrange : transcender le réel pour aller vers le magique. Cette littérature fantastique appartient à la culture populaire : *science-fiction-mythologie de notre temps-musique à images*. Pour les musiciens du Pink Floyd la démarche est parallèle : usage du réel scientifique ambiant, électroacoustique, pour aller vers le fantastique, mais avec toute une plongée passé/réminiscences, constante d'une imagerie populaire, à savoir chœurs, orgues, chants, cris d'oiseaux, etc., et la sublimation du quotidien ambiant : sifflets, sirènes, hurlements, frottements, grincements ; et ceci se retrouve aussi dans les parties chantées où les textes sont eux aussi proches de cette poésie première (voir la tradition anglaise des *nursery rhymes*, dont le fantastique baigne dans le monde de l'enfance).¹

L'écriture de Paul Alessandrini, surtout à ses débuts, est parfois absconse. L'équipe éditoriale de *Rock & Folk* est d'ailleurs déconcertée par ses premiers textes outrageusement oniriques, au point de faire précéder son premier article publié, intitulé « La longue marche pop », d'un chapeau en forme de mise en garde embarrassée : « Notre page-délire » (!) Le texte de Paul Alessandrini, dont se moqueront certains lecteurs dans le « courrier », cite à deux reprises Henri Michaux (extraits de *La Connaissance par les gouffres*). L'ancrage littéraire est assumé, mais cette fois, contrairement à l'écriture d'Alain Dister, celle de Paul Alessandrini s'aventure volontiers dans l'imitation, l'échappée poétique, même si la tentative peut paraître hasardeuse :

ILS SONT DE PARTOUT les enfants indignes... la recherche d'une langue universelle. Du fond de la Californie, les Grateful Dead, le Quick silver messenger/service [*sic*], voix retrouvées, découvertes : les mains cherchent à tâtons, tremblantes parmi les plantes grasses bardées de pointes faites de notes acérées. Sentir la terre s'écrouler, rugissement de fin du monde ; d'un monde. Se ressaisir parmi les cratères mouvants qui s'ouvrent comme des bouches affamées. [...] « une jouissance ignoble était son centre, sa nature, son secret, jouissance omniprésente, spasmodique, insoutenable » - Henri Michaux.²

Avec Philippe Paringaux, le lecteur est confronté aux mêmes partis pris esthétiques, à la même subjectivité assumée, mais l'écriture est précise, élégante voire recherchée, sans excès ni effets de mode. La réputation littéraire du mensuel naît et grandit avec les textes de

1 *Rock & Folk*, n° 39, avril 1970, repris dans Paul ALESSANDRINI, *Fun House : les années "Rock & Folk"*, op. cit., p. 39.

2 *Rock & Folk*, n° 34, novembre 1969, p. 31.

ce passionné de musique, passé par une école de journalisme, qui non seulement signe de plus en plus d'articles, mais est en outre rapidement promu secrétaire de rédaction. Lui-même, interrogé longtemps après ses débuts, a conscience de son apport au sein du journal : « J'ai été l'un des premiers à formuler une opinion politique et à écrire de façon " littéraire " - je mets le mot entre guillemets. Au début, *Rock & Folk* était très basique, tout le monde trouvait tout bien. Les articles n'étaient pas très bien écrits et Philippe Koechlin a jugé que mon style était différent. Petit à petit, le vide alentour aidant, j'ai pris de l'importance. » Ce « littéraire entre guillemets » proposé par Philippe Paringaux n'est pas anecdotique, et il nous semble que cette précision n'est pas imputable à une forme de fausse modestie : elle caractérise au contraire toute l'ambivalence du *Rock & Folk* des années 1960 et 1970 face à une légitimité culturelle à la fois recherchée et redoutée, à une littérarité jamais pleinement assumée, ou sur un mode mineur. L'anecdote suivante, racontée par Philippe Koechlin, est tout aussi révélatrice de cette valse-hésitation permanente :

Quand déboule Philippe Paringaux, un peu félin blessé poursuivi par les porteurs de bâtons, il a dans sa main un texte sur Jimi Hendrix que je relis trois fois avec des sentiments confus. À savoir :

1 - C'est vraiment bien écrit.

2 - Mais n'est-ce pas un peu trop raffiné par rapport au sujet ?

3 - Mais n'est-ce pas un peu trop raffiné par rapport aux lecteurs ?

Du tout ! En quelques numéros, Philippe va devenir le héros du journal et un nombre croissant de fans se laisseront séduire.¹

Légitimité du sujet, anticipation des attentes supposées du lectorat : Philippe Koechlin, qui a pourtant eu l'audace de quitter le respectable *Jazz Hot* pour lancer un magazine dédié aux nouvelles musiques anglo-saxonnes, ne se déprendra jamais d'un complexe d'infériorité dont il s'amuse lui-même. Il trouve en Philippe Paringaux un ami et un complice, talentueux, mais héritier lui aussi de ce même complexe. Leur influence sur l'évolution de *Rock & Folk* s'avérera décisive, dans les bons comme dans les mauvais choix.

1 Philippe KOECHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., p. 71.

I. A. 3/ Rock progressif, *glam*, punk : le temps des choix (1973-1974)

I. A. 3. a - après l'enthousiasme, le désengagement

Philippe Koechlin souligne à juste titre l'engouement suscité par les articles de Philippe Paringaux, engouement étayé par le courrier des lecteurs et par l'augmentation régulière des ventes. Ses compétences font l'unanimité au sein de l'équipe de rédaction, y compris chez des journalistes attachés à une conception plus traditionnelle de la critique musicale, tel le spécialiste du folk Jacques Vassal : « Paringaux a apporté au journal une espèce d'envolée de style. Je pense qu'il était ambitieux, il en voulait beaucoup et il s'est imposé. Il était en parfait accord avec sa génération. Il n'était pas sectaire, il écrivait très bien, il était intelligent et cultivé¹... » Pour Vincent Maurice, « Philippe Paringaux fait partie de ces critiques, qui à la fin des années 1960 et au début des années 1970, cherchèrent à rendre par leur qualité d'écriture, le rock respectable, ou tout du moins crédible culturellement². » De fait, Philippe Paringaux s'offusque à plusieurs reprises du manque de considération de la presse française généralisée vis-à-vis de la musique rock, considérée non comme un fait culturel mais comme un énième et éphémère avatar de l'industrie des loisirs, sans intérêt ni consistance. Or, un nombre toujours plus important d'amateurs est en attente, au-delà des seules informations factuelles (concerts, parutions, actualités des différents groupes), d'une forme de considération. *Rock & Folk* répond à cette attente. Étant le seul en France à occuper le terrain, du moins jusqu'à la fin de l'année 1968 et à l'arrivée de *Best*, il récolte logiquement les fruits de son positionnement et de son engagement. Comme le dit Philippe Koechlin, « ce qui a fait le relatif succès de *Rock & Folk* au début, c'était tout simplement le fait de prendre le rock au sérieux. Jusque-là c'était une musique qu'on ne prenait pas au sérieux³. »

Pourtant, Philippe Paringaux va peu à peu réduire le nombre de ses contributions au journal, pour se limiter finalement à une seule rubrique, dans laquelle il sera seul à intervenir, et qui ne parlera presque jamais de musique. Cette rubrique est inaugurée dans le numéro 40 de mai 1970, elle disparaît après le numéro 92 de septembre 1974. Intitulée « Bricoles », elle marque une échappée vers des textes délibérément poétiques, sur lesquels nous reviendrons, mais dont on peut dire de manière générale qu'ils traduisent à tout le moins une distanciation vis-à-vis de ce qu'on commence à appeler le « *music business* ». En juin 1973, une chronique

1 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 105.

2 Vincent MAURICE, *Rock-critic : fondation et évolutions d'un nouvel espace littéraire*, op. cit., p. 55.

3 *Rock & Folk*, hors-série n° 12, « 30 ans de rock et de folk », novembre 1996, p. 115.

consacrée à la parution de deux compilations des Beatles permet de cerner ce qui motive le retrait progressif de Philippe Paringaux :

Les temps sont à la nostalgie, tout le monde sait ça. Un œil, une oreille et c'est assez pour saisir les couleurs et les sonorités ambiantes. Robes des dames, transistors... [...] Une explication souvent avancée à ce phénomène passéiste est le manque flagrant de créativité de ce temps-ci (faut-il dire décade ou bien époque ? tout va vite) où l'imagination n'est assurément pas au pouvoir, si elle y fut jamais. On piétine, on fait des ronds, on se contente au mieux d'améliorer avec l'appoint de la sacro-sainte technique, les acquis de la génération précédente. Il en va du rock comme du reste, miroir de l'époque, créateur et suiveur des modes dans le même temps. Place donc, là comme ailleurs, aux nostalgiques et aux faiseurs de tout poil qui s'amuse à mélanger avec plus ou moins de talent des temps et des tempos qu'ils n'ont jamais connus avec aujourd'hui.¹

Et Paringaux de conclure : « Qu'attendriez-vous d'un vieux pro fatigué de la critique rock confronté à ces nouveautés qui n'en sont pas, moins encore pour lui que pour quiconque²? » Amertume et lassitude se devinent aisément dans ce texte consacré – ce n'est pas anodin – à deux compilations, autrement dit à la réédition de morceaux anciens des Beatles, manière d'acter la disparition sans retour possible du groupe le plus ambitieux de la scène musicale des années soixante. Le regard caustique de Philippe Paringaux sur ce début des années soixante-dix ressemble étrangement aux reproches adressés par les critiques de jazz aux nouvelles musiques populaires des années soixante, celles dont *Rock & Folk* s'était voulu le défenseur. Une désillusion post soixante-huitarde pointe également dans le détournement ironique du fameux slogan « L'imagination au pouvoir ». Philippe Paringaux reviendra sur les raisons de son désintérêt pour la scène rock, et ses explications ont d'abord à voir avec la pratique de l'écriture et l'expérience de ses limites :

Vers 1975, c'était l'époque du "progressive rock" et de groupes comme Yes, et ça ne me plaisait pas du tout. Il n'y avait plus de blues dans ce rock-là. Je n'avais pas envie d'écrire sur des gens que je n'aimais pas. Et puis, je trouvais que je tournais en rond. Je me suis rendu compte qu'il est vain de vouloir écrire sur la musique. C'est quelque chose de tellement volatil... Je fonctionnais de manière impressionniste : j'écrivais ce que je ressentais. Et je me suis dit que le fait d'écrire trente pages sur un concert ne pouvait donner aucune idée de ce concert. Même si j'entendais le meilleur solo de guitare du monde, rien ne me permettait de le décrire comme étant le meilleur solo. Je m'en suis aperçu tardivement. J'avais fait le tour de mes propres limites. "Bricoles", c'était une manière d'écrire sur le rock sans parler de solo de guitare.³

Comment traduire par des mots l'énergie et l'émotion véhiculées par le rock ? Paringaux, qui s'y est essayé et a rencontré, ce faisant, l'approbation des lecteurs du journal, s'avoue pourtant vaincu : il n'essaiera plus d'écrire sur cette musique après les années soixante-dix. Cette

1 *Rock & Folk*, n° 77, juin 1973, p. 72.

2 *Ibid.*, p. 73.

3 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 180.

courbe d'abord ascendante – les premiers, textes, l'enthousiasme, le succès – puis descendante – l'incapacité à rendre compte de la musique, les doutes, le retrait – illustre non seulement le parcours de Philippe Paringaux mais aussi celui de l'une des « plumes » les plus connues du journal, Yves Adrien, du moins dans sa première incarnation.

Yves Adrien arrive à *Rock & Folk* au début de l'année 1970. Autodidacte, passionné de musique, il s'est fait remarquer par un courrier plein d'esprit adressé à Philippe Paringaux et publié dans la rubrique « Courrier des lecteurs ». Aujourd'hui, il est probablement le critique rock français dont les textes sont les plus reconnus et étudiés : Noémie Vermoesen lui a consacré un mémoire, Maud Berthomier l'étudie elle aussi dans une partie de sa thèse, considérant qu'il est le seul critique de langue française à pouvoir rivaliser avec les *rock critics* anglo-saxons, qui sont au cœur de ses travaux de recherche. En avril 2000, à l'occasion de la parution en recueil de certaines de ses chroniques, le journaliste des *Inrockuptibles* Serge Kaganski dresse un panégyrique d'Adrien, n'hésitant pas à l'élever au rang d'écrivain majeur :

Une majorité de rock-critics confirment l'adage selon lequel la musique parle d'elle-même et n'a pas besoin de parole périphérique, rendant tout discours extérieur superflu. Et puis il y a les bons rock-critics, qui savent hisser leur verbe à la hauteur des beautés qu'ils évoquent. Enfin, il y a les mages de la langue, qui se comptent sur les doigts d'une main ou deux, qui font décoller les mots et le lecteur avec, qui réussissent cet étourdissant tour de force consistant à rendre encore plus beaux, plus indispensables, plus éclatants les disques et chanteurs dont ils chantent la geste. Yves Adrien est bien sûr de ceux-là, mais se contenter de cette affirmation serait par trop réducteur. Car, outrepassant les strictes limites du rock et brûlant toutes les frontières, Yves Adrien, fabuleux alchimiste du verbe transmutant la langue française (franglaise ?) en une traînée d'or poudroyante, est l'un des meilleurs écrivains de ce pays, l'un des authentiques poètes de ces trente dernières années.¹

La reconnaissance d'Yves Adrien est, comme celle de Philippe Paringaux, presque immédiate, le courrier des lecteurs, de nouveau, en atteste². Pourtant, la contribution d'Adrien à *Rock & Folk* est sujette à des éclipses régulières, qu'il justifiera par la suite dans des entretiens ou des textes autobiographiques. Un article retient cependant notre attention, car il témoigne à sa manière d'une incapacité à écrire la musique, ainsi que d'une forme de lassitude, déjà rencontrées chez Philippe Paringaux. L'article s'intitule – d'un titre programmatique –

1 Serge KAGANSKI, « Yves Adrien - Ailleurs & Higher », *Les Inrockuptibles*, 25/04/00, <https://www.lesinrocks.com/2000/04/25/musique/musique/yves-adrien-ailleurs-higher/>, page consultée le 03/04/20.

2 On peut prendre en exemple cette lettre parue dans *Rock & Folk* n° 73 de février 1973, dans laquelle un lecteur voit en Yves Adrien la relève de Philippe Paringaux : « Ainsi Yves Adrien est revenu, et c'est pas malheureux, au moment où Paringaux semble avoir perdu l'envie d'écrire (en dehors des Bricoles, un seul article par mois, et pas fameux encore), où Dister n'est plus ce qu'il était il y a trois ou quatre ans »

« Exit », il est publié dans le numéro 93 d'octobre 1974 et marque le début d'une absence longue de plusieurs années. Yves Adrien y déclare : « Usés, les flashes deviennent des clichés : Hard Rock Café décaféiné, outrages mineurs et punkitude ersatz » ; « la touche magique devenue une commodité, on fait désormais dans le “ I'm bad ” plutôt que dans le “ beautiful ”, mais les stéréotypes de comportement restent aussi flagrants, et le pseudo-punk '74 n'est en vérité que le petit cousin caractériel du hippie-wimpy '69¹ » ; « le Rock perd doucement de son universalité. Un express devenu omnibus qui glisse machinalement devant un horizon limité, et des compartiments dont les vitres ne laissent entrevoir qu'une fraction du show. Pourquoi ne pas en sortir et y abandonner les contrôleurs/critiques ? Pourquoi ne pas accéder au toit, là d'où l'on peut découvrir la totalité du paysage et sentir sur sa peau tout ce qui défile (trop speed pour être analysé?)² »

Yves Adrien reviendra au tournant des années soixante-dix pour délivrer quelques textes visionnaires sur la musique et l'esthétique de la décennie suivante. Noémie Vermoesen rappelle le long silence qui succède à « Exit », quatre années d'absence qui contribuent, tout autant que les textes d'Adrien, à forger sa légende : « À nouveau, l'auteur a l'impression d'avoir tout dit mais cette fois, il respectera le silence pendant plusieurs années, inaugurant une série de fuites qui ne feront que contribuer à sa légende. Dans *F pour Fantômisation*, recueil de textes écrits sur plusieurs périodes et n'ayant été publiés qu'en 2004, ainsi que dans certaines interviews, on trouve des allusions à cette période durant laquelle Yves Adrien se serait enfermé chez sa mère à Verneuil³. » Il reste, au-delà de la différence de style et d'esthétique, deux trajectoires d'un étonnant parallélisme : confrontés à l'embourgeoisement du rock et aux limites de l'écriture face à cette musique « trop speed pour être analysé[e] » (« that wild mercury sound » comme la désignait Bob Dylan⁴), Paringaux et Adrien optent, après avoir exprimé leur désillusion, pour un effacement – progressif chez l'un, radical chez l'autre – qui questionne à la fois leur projet et les raisons de leur échec.

I. A. 3. b - deux ratés : rock français contestataire et prémices du punk

Le désengagement de deux journalistes majeurs de *Rock & Folk*, reconnus pour la qualité de leur écriture mais aussi pour leur clairvoyance, coïncide avec les premiers errements musicaux de la revue. De fait, entre 1972 et 1975, *Rock & Folk* défend une ligne

1 *Rock & Folk*, n° 93, octobre 1974, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 39.

3 Noémie VERMOESEN, *L'Oeuvre d'Yves Adrien : une mythologie individuelle littéraire ?*, op. cit., p. 15.

4 Bob DYLAN, « The Playboy interview » [entretien], *Playboy*, mars 1978, p. 74.

musicale « progressive », du nom du courant qui prolonge les expérimentations du rock psychédélique. Ce courant, représenté principalement par des groupes anglais (King Crimson, Emerson Lake & Palmer, Genesis, entre autres exemples), est adepte de longs morceaux expérimentaux, s'appuyant sur une virtuosité musicale assumée, dans la lignée du Pink Floyd « deuxième manière ». Or, la France voit émerger à la suite des événements de Mai 68 une génération de groupes et collectifs contestataires, eux aussi ouverts à l'expérimentation mais défendant une musique et des textes engagés, dissonants, ouvertement politiques. Ces groupes¹, parfois édités par des labels alternatifs voire auto-produits, n'auront que trop rarement les honneurs de *Rock & Folk*. Ils sont pourtant reconnus aujourd'hui comme les véritables créateurs musicaux de la première partie des années soixante-dix, avant l'arrivée du punk, qu'ils annoncent par leur état d'esprit. L'attente était pourtant réelle, et *Rock & Folk* avait d'ailleurs déploré à plusieurs reprises, à la fin des années soixante, la médiocrité d'un rock français qui peinait à s'émanciper des modèles anglais et américains, et n'en offrait le plus souvent qu'une pâle copie, comme le rappellent Éric Deshayes et Dominique Grimaud dans leur histoire de l'*underground* musical français :

En France, la presse musicale, *Rock & Folk* en tête, trépigne d'impatience de voir naître un véritable " rock français " qui puisse tenir la comparaison avec les dieux anglo-saxons. Peut-il vraiment y avoir un rock qui soit assez fidèle à ses modèles tout en affirmant des particularismes locaux ? L'équation paraît difficilement soluble. Le rock est un produit importé dans un pays qui est surtout une terre d'accueil pour le jazz depuis des lustres et qui a une longue et riche tradition de la chanson, qu'elle soit réaliste, contestataire, grivoise et dite " de variétés ". Les variétés justement gardent la main et imposent leur tempo flasque dans les médias radio-télévisés.²

Pour autant, l'éclosion d'une scène musicale française réellement novatrice, sans être totalement ignorée, est reléguée au second plan par *Rock & Folk*, qui reste focalisé sur la scène anglo-saxonne. Ainsi, toutes les initiatives visant à donner une visibilité aux groupes français passent par d'autres revues : le Manifeste du FLIP (Front de Libération Internationale de la Pop), signé par plusieurs groupes de la scène alternative, est publié dans le bimensuel d'extrême-gauche *Tout !*³ en octobre 1970 (il sera cependant repris intégralement dans *Rock & Folk* quelques mois plus tard) ; le Manifeste du Front de Libération de la Rock Music, rédigé en 1971, n'est pas relayé⁴ ; quelques années plus tard, le 30 octobre 1976, c'est le journal

1 Citons, parmi bien d'autres groupes, Moving Gelatine Plates, Red Noise, Komintern, Maajun, Etron Fou Leloublan, Lard Free, Crium Delirium...

2 Éric DESHAYES et Dominique GRIMAUD, *L'Underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le reste, « Formes », 2008, p. 9.

3 Pour une histoire de cette revue alternative de premier plan, voir Manus MCGROGAN, *Tout ! Gauchisme, contre-culture et presse alternative dans l'après-Mai 68*, Paris, L'Échappée, 2018.

4 Éric DESHAYES, « Les Fronts de libération de la pop et du rock », *Néosphères*, <http://neospheres.free.fr/rock-francais/front-rock.htm>, page consultée le 01/05/20.

Libération qui publie le « Manifeste des Bas Rock », nouvelle tentative de la scène rock française pour se donner davantage de visibilité¹. Pourquoi *Rock & Folk* ne s'investit-il pas davantage dans la défense de la scène hexagonale ? Selon Marc Alvarado, auteur de l'ouvrage *La Chienlit*, qui s'interroge sur le « rendez-vous manqué » entre le rock français et Mai 68, la presse musicale française n'a pas su se défaire de son tropisme anglo-saxon, de son attachement inconditionnel à une mythologie née aux États-Unis et relayée par l'Angleterre :

Les liens entre la presse rock française et les groupes français ont souvent été tumultueux. D'autant plus en cette période où il y avait tant à découvrir. Les néo-journalistes de la presse rock française se sont donc transformés en explorateurs, prêts à parcourir le monde (anglo-saxon) pour dénicher l'interview exclusive, le nouveau groupe qui monte, la tendance fatale. Évidemment, ce qui se passait devant leur porte était moins intéressant à leurs yeux.²

Une autre erreur de jugement de *Rock & Folk*, largement commentée depuis, concerne l'émergence du mouvement punk et la persistance de la revue, soit à ignorer celui-ci, soit à minimiser son importance. C'est à *Best*, le plus sérieux concurrent sur le marché français, que reviendra le mérite d'avoir documenté ce mouvement, et surtout d'avoir perçu la rupture décisive qu'il représentait. *Rock & Folk* était pourtant la « maison-mère » d'Yves « Sweet punk³ » Adrien, parmi les premiers en France à avoir chroniqué les ancêtres du punk, à savoir les *garage bands* américains des années soixante, parmi les premiers aussi à avoir chroniqué des groupes pré-punks essentiels comme le MC5 ou les Stooges d'Iggy Pop. Mais Adrien quitte *Rock & Folk* en 1974, et le journal persiste dans la défense d'un rock progressif de plus en plus virtuose et ampoulé, qui sera balayé en quelques mois par la fougue des groupes de *pub rock* puis des punks, leurs descendants directs. L'erreur est d'autant moins pardonnable que le punk est bien relayé en France, où se produisent plusieurs groupes de premier plan, dont des Français. Alain Dister reconnaît d'emblée l'énergie nouvelle insufflée par ces groupes. Il considérera avec le recul que *Rock & Folk* les a délibérément ignorés, pour des raisons esthétiques mais aussi économiques :

Vers 1975, il se passe quelque chose d'important avec l'arrivée du *pub rock*. Au milieu des années 1970, grâce au *pub rock* et à des groupes comme les Hot Rods ou Dr Feelgood, on commence à parler de « rock » et non plus de « pop music ». Mais *Rock & Folk* n'a pas fait « le » grand article sur Eddie and the Hot Rods et Dr Feelgood n'a jamais été mis en couverture. La ligne éditoriale du journal était volontairement tournée vers le grand public avec [Jean-Marc] Bailleux qui parlait de Yes ou d'Angel. C'était ça qui faisait vendre le canard.⁴

1 Éric DESHAYES et Dominique GRIMAUD, *L'Underground musical en France*, op. cit., p. 48.

2 Marc ALVARADO, *La Chienlit. Le rock français et mai 68 : histoire d'un rendez-vous manqué*, Paris, Éd. du Laveur, 2018, p. 302.

3 L'un de ses noms de plume les plus mémorables, utilisé dans plusieurs articles de *Rock & Folk*.

4 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., pp. 218-219.

L'étude comparée de *Rock & Folk* et *Best* pendant la période punk, menée par Solveig Serre et Luc Robène, confirme la pertinence de *Best* et, *a contrario*, l'aveuglement de son concurrent :

D'avantage établi et campé sur une vision plus traditionnelle du rock, *Rock & Folk* donne le sentiment de ne pas avoir immédiatement pris la mesure des changements qui s'annonçaient dans le paysage musical, en témoigne le numéro spécial de l'été 1976 consacré au folk en France. [...] L'absence d'intérêt porté aux nouveaux groupes français est flagrante, en témoigne la faible visibilité des premières formations pourtant très actives comme Little Bob Story, Bijou, Asphalt Jungle, et l'absence d'articles de fond sur les groupes ou les concerts. Un grand mépris entoure également la chronique des albums punk issus de la scène new-yorkaise, à l'instar du premier album des Ramones.¹

Cette analyse sévère concerne deux années légèrement postérieures à la période qui fait l'objet de notre étude. Elle vaut néanmoins pour les numéros de l'année 1974, qui voit les débuts du *pub rock* mais aussi les excès de groupes de rock progressif toujours plus grandiloquents, perdus dans leurs expérimentations classicisantes, sans pourtant qu'aucun des journalistes de *Rock & Folk* n'y trouve à redire...

I. A. 3. c - de *Rock & Folk* à *Best* : la passation des pouvoirs ?

En toute logique, la fin de la domination sans partage de *Rock & Folk*, dont l'inafaillibilité est sérieusement remise en question au milieu des années soixante-dix, pousse certains journalistes de la revue à lorgner du côté des concurrents, dont la liberté de ton et l'accointance avec les scènes musicales émergentes suscitent l'envie. *Best*, le premier d'entre eux, est par contraste « un magazine moins engoncé dans les codes traditionnels du rock, plus largement ouvert sur la nouvelle musique ainsi que sur la scène française, et qui a pris la portée de la rupture plus précocement². » Il est également plus en accord avec l'esthétique *do it yourself* du mouvement punk, pour lequel l'enthousiasme et la spontanéité priment sur le perfectionnisme et la sophistication des groupes « installés ». Bruno Blum, l'un des principaux journalistes de *Best*, se souvient avec une ironie mordante de ce passage de témoin, au moins pour ce qui relève de l'influence prescriptive (car les ventes de *Rock & Folk* se maintiennent à un très bon niveau pendant cette période) :

Même nos frères ennemis de *Rock & Folk* nous méprisaient du haut de leur beau canard beau et propre. [...] Et dans le fond, derrière la façade, il y en a pas mal à *Rock & Folk* qui enviaient notre esprit, notre verve. D'ailleurs, plusieurs d'entre eux ont rejoint *Best*

1 Luc ROBÈNE et Solveig SERRE, « À l'heure du punk. Quand la presse musicale française s'emparait de la nouveauté (1976-1978) », *Raisons politiques*, Paris, Presses de Science Po, 2016, p. 88.

2 *Ibid.*, p. 90.

par la suite, et non des moindres, comme François Ducray (dès le début en 1968, sous le pseudo de Claude Gémét, Philippe Paringaux a même rédigé l'article qui offrait la couv à Otis [Redding] !). Sans oublier feu Philippe Constantin, un ex-*Rock & Folk* et futur découvreur de Téléphone et de Rita Mitsouko.¹

François Ducray a bien fait ses débuts rue Chaptal avant de rejoindre l'équipe de *Best*. Entré à *Rock & Folk* « au flanc – au début des années 1970, tout était comme ça : on poussait les portes, elles n'étaient pas fermées² », il fait partie de ces « plumes » dont les articles sont aujourd'hui régulièrement compilés dans des anthologies de critiques rock³. Son départ pour *Best* a donc une valeur symbolique, comme s'il fallait désormais chercher ailleurs les successeurs de Philippe Paringaux, Yves Adrien ou Alain Dister. Marc Zermati, fondateur de la légendaire boutique de disques parisienne Open Market et du label Skydog, organisateur des premiers concerts punk en France, est particulièrement sévère avec le *Rock & Folk* des années 1970. Il considère que son attitude vis-à-vis du punk a définitivement condamné sa crédibilité : « *Rock & Folk* est mort à partir du moment où il a attaqué le punk anglais. Paringaux s'est contenté d'être un rédacteur en chef, alors qu'il aurait dû comprendre le punk⁴. » S'il y a finalement une forme de convergence entre le style travaillé et impeccable de Philippe Paringaux et la musique qu'il affectionne, l'écriture « brute de décoffrage » des jeunes journalistes de *Best* épouse de son côté la rugosité de la musique punk. Comme le suggère Sacha Reins, journaliste et rédacteur en chef de *Best*, l'enjeu est à nouveau du côté de l'adéquation d'un style journalistique et d'un courant musical. À ce jeu, *Rock & Folk*, qui semblait parfaitement en phase avec les années soixante, n'était peut-être plus armé pour parler de la fin des années soixante-dix : « *Rock & Folk* avait une aura intellectuelle que *Best* n'a jamais eue. On avait l'impression que *Rock & Folk* était écrit par des gens dont l'ambition était de faire carrière dans la littérature... À *Best*, on n'écrivait pas aussi bien. On était avant tout des fans. Notre style était plus simple et plus rigolo, notre approche des sujets moins intellectuelle⁵. » *Rock & Folk* aurait donc été, à l'approche du punk, trahi autant par son esthétique que par son écriture, inadaptée à la nouvelle donne musicale, trop « intellectuelle » et « littéraire » enfin, pour reprendre les termes utilisés par Sacha Reins. Il est temps d'examiner le bien-fondé de cette réputation, presque systématiquement associée aux articles et études consacrées à *Rock & Folk*, sans pour autant être véritablement explicitée.

1 *Best Of Best, les années 1968/1979*, Bègles, Le Castor Astral, 2010, p. 6.

2 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 172.

3 Voir, par exemple, l'anthologie dirigée par Gilles VERLANT, *Le Rock et la plume : le rock raconté par les meilleurs journalistes, 1960 - 1975*, Paris, Éd. Hors Collection, 1999.

4 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 259.

5 *Ibid.*, p. 268.

I. B/ Comment *Rock & Folk* est devenu le plus littéraire des journaux musicaux

I. B. 1/ Nouvelles rubriques pour musique nouvelle

I. B. 1. a - le courrier des lecteurs : enthousiasme et exigence

Rock & Folk n'est pas le premier journal à publier régulièrement un courrier des lecteurs, loin de là. La pratique est courante encore aujourd'hui dans les journaux et revues imprimés et en ligne, et on peut la faire remonter avec certitude aux années 1750, « d'abord dans le *Mercure de France* de Marmontel ; puis, massivement, dans d'autres périodiques tels le *Journal de Paris*. Le courrier des lecteurs, sans doute lié au mouvement encyclopédique, devient alors le lieu où se manifeste la contestation de l'autorité exclusive, et où naît, pour le meilleur et pour le pire, une forme de journalisme participatif¹. » On retrouve cette démarche participative dans le courrier des lecteurs de *Rock & Folk*, où l'enthousiasme et le franc-parler sont encouragés par des journalistes qui se différencient encore peu, du moins dans les premières années du journal, des passionnés de musique qui constituent leur lectorat. Plus étonnante est l'exigence de ces lecteurs, qui convoquent des écrivains et penseurs, réclament des débats, défendent des points de vue parfois très étayés sur une musique qu'ils contribuent ainsi à légitimer. Les journalistes de *Rock & Folk* leur laissent la parole, leur répondent, suivent leurs avis et suggestions. Un dialogue continu, parfois véhément, s'instaure progressivement, au point que plusieurs journalistes de la revue – et non des moindres – ont d'abord été des lecteurs dont les lettres avaient éveillé l'intérêt de la rédaction ! En ce sens, le courrier des lecteurs de *Rock & Folk* ne se différencie guère de celui *Jazz Hot*, tel qu'étudié par Mathias Kusnierz qui y voit « une *agora* pour débattre du jazz sur les plans esthétique et politique, *agora* qui est aussi l'écho direct des liens entre les musiques contemporaines et les transformations de la société (américaine ou européenne), selon des modalités tour à tour ou simultanément phatique, déclarative et performative, voire manifestaire²».

Très vite en effet, les lecteurs de *Rock & Folk* associent aux discussions musicales des considérations politiques, sociologiques, artistiques beaucoup plus larges, où la littérature joue

1 Denis REYNAUD, « “ Associer le public dans son entreprise ” : les premières lettres de lecteurs dans la presse française », *Études Épistémè*, revue de littérature et de civilisation (XVIe-XVIIIe siècles), n° 26, 2014, <https://journals.openedition.org/episteme/300>, page consultée le 23/12/19.

2 Mathias KUSNIERZ, « Portrait du lecteur en théoricien : la fonction théorique du courrier des lecteurs de *Jazz Hot* et *Jazz Magazine* dans les années 1950 et 1960 », *La Critique musicale au XXe siècle*, vol. 2. *Figures, formes et genres*, à paraître, p. 564.

un rôle de premier plan. Ainsi, une lettre publiée dans le premier numéro rappelle l'influence des poètes *beat* américains sur la scène rock émergente, citant Allen Ginsberg, mais aussi Gregory Corso et Lawrence Ferlinghetti¹, ce qui peut surprendre compte tenu du peu d'audience de ces deux écrivains en France en 1966. De même, dans le numéro 5, un autre lecteur « espère que *Rock & Folk* nous présentera les poètes *beat* tels Ginsberg et Kerouac² ». Le lien est donc fait par le lectorat entre *beat generation* et musique rock, avant même qu'Alain Dister ne revienne sur cette filiation dans ses articles. De manière générale, il ne fait aucun doute que les réactions et demandes des lecteurs sont prises en compte par la rédaction et orientent la teneur du journal, en particulier dans les premiers numéros où le caractère inédit de la revue suppose la fidélisation rapide d'un lectorat seul à même de garantir la stabilité financière de l'entreprise. Et lorsque *Rock & Folk* s'aventure dans des domaines extra-musicaux, il doit faire preuve de tout le sérieux nécessaire pour satisfaire des lecteurs qui se posent volontiers en arbitres ou en experts. L'exemple d'un courrier virulent (et néanmoins publié) à la suite d'une chronique de science-fiction de la journaliste Marjorie Alessandrini est représentatif de cette posture, qui s'applique ici au discours sur la littérature :

Je conçois que vos critiques soient libres d'écrire ce qu'ils désirent. Cependant, il est bon qu'ils sachent de quoi ils parlent. À quoi bon faire de la publicité pour la Science-fiction (et c'est très bien d'en faire !), si on le fait de manière à écœurer le lecteur ? Si un critique n'a pas à être génial, on peut lui demander de ne pas fabuler, de lire les œuvres avant d'en rendre compte, de lire les préfaces, etc. Pourquoi M. Alessandrini ne suit-elle pas ces règles ?³

Ce courrier est également révélateur de l'état d'esprit de nombreux lecteurs de la revue au début des années soixante-dix, alors que le critique rock semble s'émanciper peu à peu du rôle d'érudit austère qui lui était initialement assigné. Pour beaucoup au contraire, il doit rester un passeur, dont on attend avant tout des connaissances et de l'exactitude, en aucun cas du « génie ». La réponse de Marjorie Alessandrini est centrée sur cette accusation d'inexactitude, qu'elle assume, sans pour autant remettre en question le bien-fondé de la place accordée à la littérature dans le journal :

Loin de moi l'intention de le cacher : je ne possède pas une connaissance encyclopédique de la science-fiction. Simplement, intéressée par ses récents développements et les remous suscités, entre autres par les textes de J[ean]-P[ierre] Andrevon, je me suis penchée sur la SF pour essayer d'en comprendre la fonction et les mécanismes, me basant

1 *Rock & Folk*, n° 1, novembre 1966, p. 7.

2 *Rock & Folk*, n° 5, mars 1967, p. 16.

3 *Rock & Folk*, n° 64, mai 1972, p. 15.

sur les plus récentes publications parues en ce domaine. Jamais je n'ai émis la prétention de tout connaître.¹

Il nous semble important de souligner, à la lumière de ces exemples, la place prépondérante du lectorat de *Rock & Folk* dans le ton et les orientations rédactionnelles du journal. L'implication du lecteur est à la fois acceptée et encouragée par l'absence de censure dans la publication des courriers, par la forte implication des journalistes dans la réponse faite au lecteur, par la suite donnée à ses interrogations et suggestions. Le discours du lecteur est ainsi légitimé, il fait partie intégrante du contenu de la revue. Comme le précise Mathias Kusnierz, qui s'appuie sur le concept d'« espace public oppositionnel » théorisé par Oskar Negt², « Les “ subjectivités rebelles ” [*Eigensinn*] s'expriment dans le courrier conçu comme espace de désaccord [...]. Plus qu'un espace de témoignage et de commentaire, le courrier des lecteurs est ainsi un champ conflictuel où la musique est sans cesse reconfigurée par le discours. En la pliant à une multitude d'usages et d'opinions, les lecteurs l'ancrent dans un contexte et des rapports sociaux qui en énoncent une signification toujours située et l'empêchent de se figer dans un discours d'autorité³. » On peut affirmer de *Rock & Folk* qu'il va jusqu'au bout de cette logique inclusive, puisque quatre journalistes de premier plan (Philippe Constantin, Yves Adrien, Philippe Garnier, Philippe Manœuvre) rejoignent l'équipe rédactionnelle après avoir écrit des lettres publiées dans le courrier des lecteurs. Le message est donc clair : lecteurs et journalistes ont en partage des connaissances et un discours sur la musique qui les passionne, sans considérations hiérarchiques, bien loin du savoir magistral professé par des clercs. Cette continuité, cette proximité contribuent grandement au dynamisme et à l'adaptabilité de la revue.

I. B. 1. b - la traduction de chansons anglo-saxonnes comme gage de légitimité

La prédominance du rock et de la pop anglo-saxonne à partir des années soixante pose à beaucoup de Français un problème de taille : ils sont encore peu nombreux à comprendre la langue anglaise, encore moins à la pratiquer. L'équipe des fondateurs de *Rock & Folk*, malgré son amour du rock et du jazz, ne fait pas exception, comme le rappelle malicieusement Philippe Paringaux : « Quand Koechlin, Baudalet et Tronchot organisaient le [Paris Jazz] Festival, ça les embêtait d'aller chercher les musiciens à l'aéroport. En plus, ils ne parlaient

1 *Rock & Folk*, n° 64, mai 1972, p. 15.

2 Oskar NEGZ, *L'Espace public oppositionnel*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 2007.

3 Mathias KUSNIERZ, « Portrait du lecteur en théoricien », art. cité, pp. 574-575.

pas l'anglais¹. » Rapidement s'impose, comme une nécessité spécifiquement française, l'idée de proposer des traductions de chansons anglo-saxonnes, en regard du texte original. La tentative est pourtant risquée, à plusieurs titres : le texte d'origine, qui perd une partie de sa force sans la musique qui l'accompagne, est nécessairement affadi par le passage en français ; la concision et les sonorités de la langue anglaise sont inévitablement sacrifiées ; enfin et surtout, le peu glorieux précédent des adaptations de succès anglais et américains par les yéyés et leurs maisons de disques – une scène musicale avec laquelle *Rock & Folk* a pris rapidement ses distances – pourrait discréditer l'entreprise. Edgar Morin, l'un des premiers à prendre au sérieux le phénomène de la musique populaire des années soixante et sa réception en France, voit à juste titre dans le yéyé « l'acclimatation, l'acculturation, de la force originellement sauvage du rock », qui « pouss[e] en avant la tendance “ sage ”, favorisant l'intégration des interprètes dans un *star-system* classique² ». La traduction – le plus souvent totalement fantaisiste – des paroles originales relève de ce même processus, les chants étant « plus ou moins affadis dans leur traduction », réduits à un « mol syncrétisme³ » qui substitue à l'original un ersatz dépourvu de signification.

De nombreux obstacles s'opposent donc à la création d'une rubrique dédiée, ce qui explique l'arrivée très tardive de celle-ci, en dépit de l'ambition de *Rock & Folk* de valoriser les textes et du faible taux de pénétration de la langue anglaise en France. Il faut attendre le numéro 58, paru en novembre 1971, pour voir les premières traductions par Jacques Vassal de trois chansons de Leonard Cohen, accompagnées d'un préambule qui multiplie les précautions oratoires :

Traduire des chansons de Leonard Cohen, il y a bien longtemps que nous en avons envie. L'ennui, comme beaucoup se plaisent à le répéter, c'est que la subtilité particulière de son langage, l'audace des images dans ses poèmes et ses chansons (je ne parle pas ici des romans, qui posent des problèmes de traduction fort différents), rendent l'opération assez périlleuse. [...] Par conséquent, les trois textes ci-dessous ne représentent que notre modeste contribution à une meilleure compréhension de la pensée de Cohen, destinée surtout (pas la pensée, la contribution) à ceux qui, ne sachant toujours pas l'anglais, nous écrivent dans ce sens. On le voit, il ne s'agit EN AUCUN CAS d'un exercice littéraire, ni d'adaptations françaises chantables.⁴

La traduction a donc un but avant tout didactique, elle récusé toute prétention à la restitution poétique des paroles originales. Le choix de chansons de Leonard Cohen est par contre, en lui-même, signifiant : Cohen est un des rares chanteurs anglophones à avoir d'abord été publié

1 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 105.

2 Edgar MORIN, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n° 6, 1965, p. 8.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 *Rock & Folk*, n° 58, novembre 1971, p. 73.

– et reconnu – en tant qu’écrivain, ayant à son actif de nombreux textes poétiques ainsi que deux romans¹ au moment où débute sa carrière musicale. La référence à un auteur reconnu, accompagnée des avertissements liminaires, a pour but de différencier les traductions proposées par *Rock & Folk* des adaptations à la chaîne à destination de la scène yéyé (qui privilégiait d’ailleurs les chansons anglo-saxonnes de variété, non les chanteurs « à textes »). Dans les traductions qui suivront, l’accent sera toujours mis sur la qualité des textes, eux-mêmes choisis chez des artistes reconnus comme paroliers, voire publiés par ailleurs en tant que poètes ou romanciers. C’est le cas des textes de Jim Morrison, chanteur des Doors dont l’écriture est célébrée, au début des années soixante-dix, pour sa valeur poétique intrinsèque ; c’est le cas du groupe anglais Cream, dont certaines des meilleures chansons ont été écrites en collaboration avec le poète Pete Brown. Didier Francfort, auteur d’une étude récente sur les traductions en Europe de chansons américaines dans la seconde moitié du vingtième siècle, distingue clairement deux tendances, avec d’une part « des chansons qui relèvent du “mainstream” comme les mélodies du compositeur très prolifique Burt Bacharach (né en 1928) souvent associé au parolier Hal David (1921-2012) et d’autre part des chansons reflétant l’irruption du rock et surtout des *protest songs* dans les cultures populaires, avec Bob Dylan (né en 1941)² ». La préférence de *Rock & Folk* va clairement à la seconde option, et Bob Dylan sera lui-même traduit à plusieurs reprises dans la revue. De manière générale, le pari de *Rock & Folk* est relativement audacieux, tout en restant cohérent avec sa ligne éditoriale : il s’agit bien de prendre au sérieux le rock, avec pour conséquence de ne plus considérer les textes de chansons comme des « prétextes », dont le sens hypothétique n’aurait que peu de poids face à la force d’entraînement de la musique, mais comme des entités signifiantes, qui peuvent être détachées de leur accompagnement musical et appréciées pour leur littérarité propre. Une telle option amorce en réalité un débat qui retrouvera toute sa vigueur en 2016, au moment de l’annonce de la remise du Prix Nobel de littérature à Bob Dylan, et des prises de position très contrastées de nombreux écrivains relativement à ce choix.

I. B. 1. c - les comptes-rendus de concerts : retranscrire l’événement

Philippe Paringaux, justifiant son retrait progressif de l’activité de critique musical, affirmait que « le fait d’écrire trente pages sur un concert ne pouvait donner aucune idée de ce

1 Il s’agit de *The Favorite Game*, publié en 1963, et de *Beautiful Losers*, publié en 1966.

2 Didier FRANCFORT, « Chansons et transferts culturels entre les États-Unis et l’Europe occidentale (1945-1991) », *Les Cahiers Sirice*, n° 24, 2020, p. 40.

concert¹». La restitution d'un concert est en effet un enjeu majeur de la critique rock à partir du milieu des années soixante, les artistes anglo-saxons effectuant régulièrement des tournées françaises très attendues, mais souvent limitées à quelques grandes villes voire uniquement à Paris, comme le rappelle amèrement le courrier d'un lecteur, en 1968 : « Je sais qu'à Paris, les shows de R'n'B et les Musicoramas affluent et je pense qu'il est regrettable que la France (je ne sais si ailleurs c'est la même chose qu'en Provence) soit rejetée par les organisateurs. [...] Si on ne fait rien, la province croupira bourgeoisement au fond d'un trou et après il sera trop tard². » L'attente est donc élevée du côté des lecteurs, soit privés de concert et attendant de *Rock & Folk* qu'il leur restitue une part de la magie de l'événement, soit spectateurs du concert et désireux d'en lire un compte-rendu fidèle et expressif. Donner satisfaction à tous relève de la gageure, d'autant que le concert est un « phénomène collectif », qui « symbolise le dépassement de soi tant au niveau physique (postures corporelles, violence entre les corps, danse...) qu'émotionnel (en effet, les affects sont un véritable structurant anthropologique de la culture rock). Il est l'expression des codes rock, un outil de reconnaissance entre les individus et de création d'un langage non verbal³».

Le compte-rendu de concert doit donc s'efforcer de s'adresser à l'individu et non au groupe, et de traduire par des mots un ensemble de phénomène essentiellement « non verbaux », qui vont de la musique aux réactions de la salle en passant par le son, l'éclairage... Dès lors, deux options s'offrent en général au critique : soit un retour « objectif », qui s'efforce de décrire le plus précisément possible les événements factuels et la chronologie du concert, au risque de l'ennui ; soit un compte-rendu « impressionniste » – pour reprendre le terme employé par Philippe Paringaux – davantage axé sur la restitution de sensations et d'émotions, et par conséquent beaucoup plus subjectif. L'évolution de *Rock & Folk* entre 1966 et 1969 montre un déplacement de la première option vers la seconde, concomitant avec l'émergence d'une subjectivité assumée de la part du critique rock. Les comptes-rendus de concert présents dans les premiers numéros sont très appliqués, mesurés, volontiers techniques, ainsi que le montre ce second extrait de l'article de Kurt Mohr consacré au concert parisien d'Otis Redding :

Otis joue, paraît-il très bien de la guitare. Il faut lui accorder l'instrument de façon spéciale et il interprète alors le vrai blues de derrière les fagots, m'a affirmé Bob Holloway. Otis m'a dit qu'il jouait de la guitare dans « Mary's little lamb » et du piano

1 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 180.

2 *Rock & Folk*, n° 15, février 1968.

3 Laure FERRAND, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés*, n° 104, 2009, <https://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-27.htm#>, page consultée le 19/11/19.

dans « Same thing all over » (de Billy Young) ; ce sont les seuls disques dans lesquels on l'entend sur un instrument. Souhaitons à Otis Redding de revenir très bientôt avec son orchestre. Le public est prêt.¹

On le voit, la perception d'un concert ou d'un artiste est encore tributaire des critères de l'amateur de jazz : authenticité (la référence au « vrai blues » fait écho aux distinctions des « puristes » du jazz), virtuosité technique des musiciens, souci d'exactitude factuelle. Or, ces critères sont – pour un temps – relégués au second plan après l'arrivée des Beatles et des groupes de la *british invasion*² : ce qui importe désormais, c'est la cohésion et la puissance du groupe, l'état de transe du public, l'intensité du moment vécu.

Le ton change radicalement à peine un an plus tard. Sous l'influence d'Alain Dister, et à l'apogée de la musique psychédélique, beaucoup de journalistes du mensuel versent délibérément dans la démesure et l'hyperbole, contribuant à l'entreprise de mythification de la musique rock : les concerts se transforment en « messes », les guitaristes sont l'égal des « dieux »... Jean-Noël Coghe, dans sa tentative de restituer un concert parisien du Jimi Hendrix Experience, est représentatif de ce renversement de tendance :

Arrive alors le dernier morceau, une fantastique version de *Wild Thing*. Déjà, entre-temps, il a plusieurs fois changé de guitare, à cause des cordes cassées, ou parce qu'il désirait obtenir une nouvelle sonorité. C'est alors qu'il atteint le sommet, le moment d'extase. [...] Le visage hagard, il en arrive à taper de sa guitare les amplis qui se mettent à vaciller dangereusement. Soudain, il délaisse sa guitare et, comme vidé, quitte précipitamment la scène, pendant que se prolongent longtemps encore les effets de larsen... Grandiose, démentiel, suffoquant, délirant...³

La priorité n'est plus à l'exactitude ou à la recension méticuleuse des morceaux ; au contraire, les détails techniques et biographiques sont volontairement occultés, au profit d'une accumulation de qualificatifs dithyrambiques, entrecoupés de points de suspension qui suggèrent l'incapacité à rendre pleinement compte des prodiges du guitariste. Ce qui frappe également est l'entière adhésion du journaliste, qui abolit toute distance entre le critique et le fan. Deux années plus tard, le compte-rendu par Philippe Paringaux d'un concert des Rolling Stones marque encore une nette évolution dans la manière d'aborder l'événement, à la mesure des transformations vertigineuses qui touchent l'industrie musicale :

Ce fut donc du très grand spectacle, en tous points irréprochable, si l'on n'oublie pas à qui nous avons affaire. [...] Faut-il dire que chanter demande beaucoup de concentration,

1 *Rock & Folk*, n° 1, novembre 1966, pp. 11-18.

2 L'expression était couramment utilisée par les journalistes américains pour désigner les succès commerciaux des groupes anglais de la première partie des années soixante aux États-Unis, dans le sillage des Beatles.

3 *Rock & Folk*, n° 9, juillet 1967, p. 50.

autant pour le rock (c'est dur, vous savez ?) que pour le bel canto ? [...] Et puis, aussi, qu'il ne s'agit pas pour les Stones de raffiner mais bien d'être efficace – d'accentuer prodigieusement ces phrases de *Love In Vain* par exemple ("When the traieèèèè left the stéichon...") pour que l'immense voûte métallique résonne et fasse vibrer le sol. La diction, non plus, n'a pas besoin d'être parfaitement claire. Les mots doivent devenir cette musique bien souvent hachée et dense, brûlante. Si Jagger "dégueule" son anglais, c'est que le rock'n'roll/blues est un vomissement de musique.¹

Philippe Paringaux n'est pas dupe de la dimension « spectaculaire » du concert de rock. Il sait que les effets de scène de Mick Jagger sont soigneusement calculés pour provoquer l'excitation du public, que l'outrance fait partie du *show* et garantit son « efficacité ». Cette prise de distance n'empêche pas l'admiration sincère du journaliste pour le groupe, mais elle ouvre déjà la voie à l'ironie désenchantée d'Yves Adrien, à la causticité rageuse de Philippe Garnier. Quant à la difficulté à retranscrire l'événement, elle fait ici écho à la dimension essentiellement non verbale de celui-ci, comme le montre la distorsion du langage – bien rendue dans cet extrait par la déformation des paroles en anglais – au profit de l'effet musical. Paringaux a pleinement conscience de la dimension dionysiaque de la musique rock, au sens nietzschéen du terme : « Dans la poésie de la chanson populaire, nous voyons donc le langage tendre de toutes ses forces à imiter la musique [...] : la parole, l'image, l'idée recherchent une expression analogue à la musique et subissent alors la puissance dominatrice de la musique². » Le moment du concert exacerbe au plus haut point cette lutte entre le verbal et le non verbal à laquelle est confronté le critique musical, et l'on sait que Paringaux finira par renoncer à cette lutte en confessant *a posteriori* son sentiment d'impuissance. L'analyse chronologique de comptes-rendus de concerts permet en tout cas de prendre conscience de l'évolution rapide de cet exercice qui pourrait presque constituer un sous-genre en soi. La rapidité de cette évolution est à mettre en rapport avec celle, semblable par sa vitesse, des codes de la scène musicale rock.

I. B. 2/ L'échappée littéraire

I. B. 2. a - le recours à la citation

L'équipe de rédaction de *Rock & Folk*, Philippe Paringaux le premier, s'interroge en permanence, nous l'avons vu, sur la capacité du journal à transmettre le rock par les mots.

1 *Rock & Folk*, n° 46, novembre 1970, p. 42.

2 Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de poche », 2000, p. 71.

La transmission peut passer par la traduction de chansons, par l'expressivité d'un compte-rendu de concert. Cette exigence est le reflet de celle du lectorat, lui-même en attente d'un contenu journalistique fort, en adéquation avec la puissance du phénomène rock et les bouleversements qu'il occasionne, d'un point de vue non seulement musical mais aussi culturel voire sociétal. Face à cette attente, les journalistes doivent éviter deux écueils, comme le rappelle justement le chercheur en sciences politiques Philippe Teillet : « La forme du discours, l'écriture chez les critiques professionnels, doit également rendre compte de la recherche problématique de ces équilibres et éviter tant le style savant, universitaire ou musicologique – tel qu'on le rencontre dans le discours sur le jazz – que la célébration idolâtrique de la presse de variétés¹. » Les contributeurs de *Rock & Folk* font le choix, plus ou moins consciemment sans doute, de prendre appui sur la littérature, dans un double mouvement de recherche d'une légitimité culturelle et de rejet des académismes, considérés comme incompatibles avec l'esprit frondeur d'une telle musique. Fort logiquement, les écrivains cités et célébrés dans la revue seront eux-mêmes, le plus souvent, des esprits libres, révoltés, éloignés des cénacles.

Cette « béquille littéraire » passe en premier lieu par le recours à la citation, récurrent dans le mensuel. Il sert le plus souvent à ouvrir ou clore un article, à établir des convergences esthétiques ou théoriques entre le sujet de l'article et un écrivain. Ce faisant, l'écrivain cité est en quelque sorte agrégé à une communauté esthétique, celle des « amateurs de rock ». Ce jeu de filiations est d'autant plus actif que le rock, dans les années soixante, est une musique jeune, encore à la recherche d'un ancrage culturel. Or, on le sait depuis les travaux d'Antoine Compagnon, le recours à la citation apporte une valeur ajoutée, et à l'extrait cité, et au texte dans lequel il s'insère : « la citation travaille le texte, le texte travaille la citation² », et de ce travail réciproque naît un accroissement de sens. En l'occurrence, le recours à la citation dans *Rock & Folk* fonctionne comme une justification : il soutient les propos et analyses du journaliste, il autorise son discours en l'affiliant à une autorité reconnue. Mais dans un même mouvement, il intronise l'écrivain qu'il convoque au cœur de ce champ culturel en formation qu'est le rock, et l'intègre de la sorte – parfois à son corps défendant – à un système de références en cours d'élaboration.

1 Philippe TEILLET, « Une politique culturelle du rock ? », *Vibrations*, hors série, « Rock, de l'histoire au mythe », 1991, p. 221.

2 Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 17.

Les citations littéraires dans *Rock & Folk* sont fréquentes ; nous nous contenterons ici de retenir trois exemples représentatifs des différents emplois qu'elles peuvent être amenées à tenir. Le premier exemple est une citation en exergue : ce positionnement inaugural a clairement une fonction d'affiliation, il place le développement à venir sous les auspices d'une figure tutélaire. C'est ici Alain Dister, dans un texte didactique intitulé « Psychedelic qu'est-ce que c'est¹? », qui débute par un extrait du poème « Howl » d'Allen Ginsberg, dans la traduction de Jean-Jacques Lebel. Dans ce cas précis, Ginsberg est convoqué à la fois en tant qu'écrivain reconnu et en tant que prosélyte enthousiaste du mouvement psychédélique. Alain Dister aura de nouveau recours à un poème d'Allen Ginsberg² pour ouvrir sa chronique du disque des Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, sans doute l'album quintessentiel du mouvement psychédélique. Le second exemple est une citation en clôture : à l'issue de son interview avec le saxophoniste Barney Wilen, Philippe Constantin ajoute un extrait du livre de Paul Nizan *Aden Arabie*³. La citation, qui n'est pas explicitement justifiée, a cette fois une valeur de connivence : elle fait appel aux connaissances du lecteur pour établir un parallèle entre la liberté revendiquée par Barney Wilen (qui, durant toute sa carrière, ira d'un genre musical à l'autre en multipliant les expérimentations) et celle de Nizan, l'écrivain de la rupture et de l'insoumission, émancipé de toutes les tutelles, guidé par ses idéaux et son éthique sans concessions. Le troisième et dernier exemple est un système de citations dans le corps de l'article. Il s'agit du texte de Paul Alessandrini « La longue marche pop⁴ », déjà évoqué, au sein duquel deux citations d'Henri Michaux viennent à la fois étayer le propos et établir une correspondance entre la tentative d'écriture déstructurée d'Alessandrini et la poésie de Michaux. L'apport de la citation relève cette fois de l'appui théorique et esthétique, mais la fonction de connivence intervient elle aussi : Michaux est l'un des grands expérimentateurs des drogues dans sa pratique de l'écriture, et il fait partie à ce titre des écrivains « intronisés » par la communauté rock. La citation littéraire peut donc cumuler les fonctions. Mais, de façon permanente, elle repose dans *Rock & Folk* sur un ensemble d'écrivains « élus », de la même manière que les Beatles composent la pochette de *Sgt. Pepper* avec une assemblée de silhouettes cartonnées représentant leurs inspireurs (parmi lesquels onze écrivains), dans un geste d'hommage qui, en retour, fait entrer ces personnalités dans la mythologie naissante du rock.

1 *Rock & Folk*, n° 6, avril 1967, p. 34.

2 *Rock & Folk*, n° 9, juillet 1967, p. 51. Il s'agit du poème « Public Solitude », extrait du recueil *Mandala*.

3 *Rock & Folk*, n° 29, juin 1969, p. 59.

4 *Rock & Folk*, n° 34, novembre 1969, p. 31.

I. B. 2. b - « Presse livres »: une rubrique dédiée à la littérature

Dans la perspective d'une recension des écrivains de prédilection de la revue, il est particulièrement instructif d'étudier le contenu de la chronique « Presse livres », qui fait ses débuts dans le numéro 41 de juin 1970. Avant cette rubrique, des articles sur la littérature avaient été publiés occasionnellement, sans que de telles incursions se régularisent. Signalons un article de Philippe Constantin sur Boris Vian dans le numéro 13¹, un autre, bien documenté, de Daniel Buisson sur la « Littérature beatnik », dans le numéro 32², un hommage à « Kerouac le solitaire » à l'occasion de son décès, par Claude Dubois, dans le numéro 36³, ainsi que les digressions d'Alain Dister dans ses chroniques américaines. « Presse livres » symbolise donc une sorte d'officialisation de la place accordée aux livres dans *Rock & Folk*, sous la forme d'une critique mensuelle de parutions ou rééditions récentes. Deux journalistes se succéderont pour diriger cette rubrique : Paul Alessandrini à partir de juin 1970, puis Marjorie Alessandrini, sa compagne, à partir de novembre 1971⁴. Le premier « Presse livres » est l'occasion pour Paul Alessandrini de préciser les contours de sa rubrique. Il est significatif du niveau de défiance élevé de *Rock & Folk* vis-à-vis de tout ce qui pourrait relever de la littérature « officielle » : c'est bien de littérature des marges qu'il sera question dans la rubrique, ou plus précisément de toute production livresque en lien avec la « culture pop » :

Si l'on définit le monde pop, on s'aperçoit que, plus que l'explosion d'une musique, du temps qui est le nôtre, c'est toute une suite d'expressions picturales, littéraires, théâtrales que l'on peut évoquer. Cette culture pop que l'on privilégie dans la musique à *Rock & Folk*, et qui donne la plus grande part à l'expérimentation, au ressenti, plutôt qu'à l'appris, nous allons essayer, dans cette nouvelle rubrique, de l'appréhender à travers le monde des livres. [...] Au départ, quelques grandes orientations : les écrivains beatniks, les surréalistes, la bande dessinée, la science-fiction, le fantastique, avec des intrusions dans le domaine des grands reportages chaque fois que cela sera rendu nécessaire. Nous pourfendrons, s'il le faut, nous encenserons quand la grande folie des mots nous invite au voyage, mais jamais cette rubrique ne sera celle d'un monde fermé et rigide, une chronique littéraire.⁵

On ne peut s'empêcher de rapprocher les catégorisations de Paul Alessandrini de la démonstration effectuée par Pierre Bourdieu en 1979 dans *La Distinction*, en particulier dans son analyse de la réception des œuvres musicales, telle qu'elle est résumée par Pierre Mounier dans son livre *Pierre Bourdieu, une introduction* :

1 *Rock & Folk*, n° 13, décembre 1967, pp. 47-51.

2 *Rock & Folk*, n° 32, septembre 1969, pp. 41-45.

3 *Rock & Folk*, n° 36, janvier 1970, p. 11.

4 *Rock & Folk*, n° 58, novembre 1971, p. 98.

5 *Rock & Folk*, n° 41, juin 1970, p. 33.

En analysant plus précisément encore les résultats de son enquête, notamment en ce qui concerne la préférence pour des œuvres musicales, Bourdieu remarque que les goûts sont très fortement discriminés (avec des variations très importantes pour une même œuvre musicale selon les classes sociales) et s'agrègent en trois groupes bien distincts : un goût légitime représenté par les œuvres les plus légitimes et goûté par les classes dotées du plus fort capital scolaire, un goût moyen où se trouvent les œuvres mineures des arts majeurs et les œuvres majeures des arts mineurs, et un goût populaire constitué d'œuvres légères ou de musique savante dévalorisée par une divulgation industrielle.¹

Le programme de la rubrique « Presse livres » est clairement établi (et les chroniques à venir, pour la plupart, n'y dérogeront pas) : les œuvres représentées relèveront presque toutes du « goût moyen » et du « goût populaire », rarement du « goût légitime ». Dans l'énumération de Paul Alessandrini, littérature de genre et bande dessinée occupent une place centrale (on peut y ajouter le roman policier, qui n'est pas mentionné ici mais sera l'objet d'un intérêt croissant de la part de la revue). Deux courants littéraires « reconnus » s'y ajoutent : le surréalisme et les écrivains de la *beat generation*. Leur présence est justifiée tout autant par le mode de vies des auteurs qui les représentent – refus de l'autorité, errance, usage des drogues... – que par leur production littéraire. Les livres chroniqués dans cette rubrique inaugurale sont, de ce point de vue, représentatifs de la déclaration d'intention qui les précède : on y trouve successivement l'auteur de bandes dessinées Jean-Marc Reiser (qui illustre l'en-tête de la rubrique), les écrivains *beat* William Burroughs et Lawrence Ferlinghetti, l'auteur de science-fiction Howard Phillips Lovecraft, Maurice Renard pour ses récits fantastiques, et en citation de clôture, un extrait des *Ballades* du poète surréaliste Max Jacob. Un examen des œuvres chroniquées dans les « Presse livres » des années suivantes confirme ce respect du « canon » défini initialement. Dans le numéro de juin 1971, une bonne partie de la rubrique est consacrée à Antonin Artaud ; suivent ensuite les recensions de deux revues musicales ; d'un recueil de textes de Cavanna ; de bandes dessinées de Gébé et Willem². Dans le numéro de juin 1972, la rubrique est tenue par Marjorie Alessandrini depuis huit mois mais la ligne éditoriale demeure inchangée : y sont chroniqués un témoignage du membre des *Black Panthers* Bobby Seale ; deux recueils des poètes *beat* Gary Snyder et Allen Ginsberg ; enfin, un ouvrage collectif sur John Cage, qui pourrait représenter une ouverture vers la musique savante contemporaine, mais dont Marjorie Alessandrini justifie avant tout la présence par le statut de Cage : « Autre maître à penser de la subversion qu'ait enfanté l'Amérique, subversion radicale et qui, partie de la musique, s'étend à toutes les formes d'expression : John Cage [...] Tous [les contributeurs] soulignent son but essentiel, que Cage lui-même a éclairé dans *Silence*, déjà chroniqué dans ces pages : introduire une rupture

1 Pierre MOUNIER, *Pierre Bourdieu, une introduction*, Paris, Pocket/La Découverte, « Agora », 2001, p. 105.

2 *Rock & Folk*, n° 53, juin 1971, pp. 98-99.

radicale dans la conception traditionnelle de l'œuvre d'art.¹» Paul puis Marjorie Alessandrini restreignent donc délibérément le champ de leur rubrique, avec un double objectif avoué : d'une part, se démarquer de la culture « légitime », telle qu'elle sera caractérisée par Pierre Bourdieu ; d'autre part, militer pour la reconnaissance des littératures dites « mineures », en ce qu'elles souffrent du même manque de reconnaissance que la musique rock, mais surtout parce qu'elles appartiennent à la même sphère de la « culture pop ».

I. B. 2. c - 1970, le choc *Rose poussière*

Le numéro 46 de *Rock & Folk*, qui paraît en novembre 1970, est important à plus d'un titre : il marque l'arrivée d'une rubrique inédite, « Nouvelles de l'underground », tenue par Paul Alessandrini et sur laquelle nous reviendrons ; il contient l'un des plus longs articles de la revue, fruit d'une collaboration entre plusieurs journalistes, centré sur la dernière tournée des Rolling Stones et enrichi d'une interview exclusive de Mick Jagger ; enfin, il ouvre ses pages à « l'avant-dernier chapitre d'un ouvrage en préparation ayant trait au mouvement pop des années 60 et intitulé *Le Mannequin sans visage*² ». Cet extrait, consacré lui aussi aux Rolling Stones, est logiquement inclus dans le dossier que leur dédie le mensuel. Quant au livre à paraître, il faudra attendre l'année 1972 pour qu'il voie le jour – et fasse parler de lui – sous un autre titre : il s'agit de *Rose poussière*, de Jean-Jacques Schuhl, qui fait avec ce roman ses débuts d'écrivain. Or, la parution en avant-première de ce court extrait, que l'on retrouvera deux ans plus tard aux pages 89 à 99 de *Rose poussière*³, marque durablement la rédaction de *Rock & Folk*. Yves Adrien fait de cette lecture un moment fondateur : « Dans ce numéro, un texte va frapper Yves, un texte d'un auteur qui n'a pas encore été édité : Jean-Jacques Schuhl, qui publiera *Rose poussière* en 1972. C'est là la force de *Rock & Folk* et de Philippe Paringaux, que d'avoir su reconnaître Jean-Jacques Schuhl et de l'avoir publié⁴. » À propos de Philippe Paringaux, dont on ne sait pas exactement comment il a été amené à publier cet extrait, Jacques Colin affirme : « Il avait été très impressionné par *Rose Poussière*, le livre de Jean-Jacques Schuhl⁵. » Et Patrick Eudeline, écrivain et journaliste pour le magazine rival *Best*, répond sans hésiter à la question « Quel livre [vous] a donné les clés du monde rock ? » : « *Rose poussière* de Jean-Jacques Schuhl (Gallimard). J'en avais lu les meilleures pages dans *Rock & Folk*, et je suis allé l'acheter aussitôt. C'est un roman fondateur

1 *Rock & Folk*, n° 65, juin 1972, p. 111.

2 *Rock & Folk*, n° 46, novembre 1970, p. 59.

3 Jean-Jacques SCHUHL, *Rose poussière*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1972.

4 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 148.

5 Cité dans Philippe PARINGAUX, *It's only rock'n'roll et autres bricoles*, op. cit., p. 34.

pour moi, dans sa vision des choses, son style¹... » Chez ces trois stylistes que sont Paringaux, Adrien et Eudeline, le texte de Jean-Jacques Schuhl concrétise une sorte d'idéal de l'écriture rock. Paringaux a tenté d'approcher cet idéal ; il y renoncera bientôt, peut-être conscient de ses propres limites. Adrien et Eudeline s'apprêtent à faire leurs débuts de critiques musicaux, et la tentative de Schuhl leur fait entrevoir la possibilité d'une langue enfin adaptée à la musique qui les obsède.

Jean-Jacques Schuhl est aujourd'hui connu avant tout pour le roman qui lui valut le prix Goncourt en 2000, *Ingrid Caven*². *Rose poussière* a pourtant eu une influence très importante, même si elle s'est cantonnée majoritairement au monde de la musique et de la critique rock. Le musicien et producteur Bertrand Burgalat va jusqu'à affirmer dans un entretien que « Schuhl a [...] certainement fait naître beaucoup de vocations. Les deux mille exemplaires de *Rose Poussière* ont eu le même destin que les deux mille exemplaires du premier album du Velvet [Underground], dont on disait que chaque personne qui l'avait acheté avait ensuite monté un groupe. Il a été comme cela une sorte de passerelle entre la littérature et la musique, l'expérimentation formelle et l'atmosphère propre à l'époque³. » Ce texte est publié dans *Rock & Folk* à un moment charnière pour la revue : les journalistes de la rédaction sentent la nécessité de s'émanciper du modèle proposé par la critique de jazz, ils ont résolument tourné le dos à la frivolité de *Salut les copains*, mais ils tâtonnent encore dans la recherche d'une écriture qui rende pleinement compte de la puissance émotionnelle et bientôt politique du rock. Le texte de Schuhl, avec son esthétique pop faite de concision et de multiples emprunts, dans l'esprit des *cut up* de Brion Gysin et des affiches lacérées de Jacques Villeglé, semble ouvrir une voie prometteuse. Pour Guillaume Basquin, auteur du premier ouvrage entièrement consacré à l'analyse des œuvres de Schuhl, « la musicalité de l'écriture et la virtuosité du montage moderniste l'emportent sur le récit, lequel n'a jamais vraiment intéressé l'écrivain⁴ ». Sous-titré « Du dandysme en littérature », son essai rappelle également la dette de Jean-Jacques Schuhl envers les auteurs fin de siècle, une dette qu'Yves Adrien contractera lui aussi, au point de l'ériger en mode de vie. Aurélien Bécue considère quant à lui *Rose poussière* comme l'un des romans sur le rock les plus achevés, en ce qu'il développe,

1 Patrick EUDELIN, « La Bibliothèque idéale de Patrick Eudeline », *Elle*, 23/05/09, <https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/Dossiers/La-bibliotheque-ideale-de-Patrick-Eudeline-891176>, page consultée le 15/11/19.

2 Jean-Jacques SCHUHL, *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 2000.

3 BURGALAT, Bertrand, « Burgalat : dis-moi qui te hante... » [entretien], *Zone critique*, 26/04/15, <https://zone-critique.com/2015/04/26/entretien-avec-bertrand-burgalat/>, page consultée le 12/05/20.

4 Guillaume BASQUIN, *Jean-Jacques Schuhl : du dandysme en littérature*, Paris, Honoré Champion, « Essais », 2016, 4ème de couverture.

consubstantiellement à son sujet, une écriture singulière, cette « passerelle entre la littérature et la musique » évoquée par Burgalat : « Récit à la fois fragmentaire et fortement intertextuel, *Rose poussière* est fondé sur le tissage de multiples textes aux provenances diverses dont l'ouverture est un aperçu manifeste autant qu'une pétition de principe stylistique. Les paroles des chansons anglaises – tirées en grande partie du répertoire des Rolling Stones – sont immédiatement noyées dans la multiplicité des “ lambeaux ” textuels inondant la France du début des années 1970¹. » Effectivement, l'enjeu de ce roman – et l'extrait paru dans *Rock & Folk* en donnait déjà l'exemple – est moins de parler du rock que d'en donner un équivalent littéraire, par incision, détournement ou collage : autant de procédés qui relèvent du *pop art*, et bien sûr de la musique pop. Jean-Jacques Schuhl, par ailleurs grand cinéphile, invoque quant à lui la maîtrise du montage, lui qui avouait en 2010 se penser davantage comme « ajusteur, monteur, plutôt qu'auteur² ». Il reste que la rencontre de l'avant-texte de Schuhl et de *Rock & Folk* matérialise brusquement, pour des journalistes en mal de modèles, de nouvelles perspectives d'écriture, délivrées des tics de la critique musicale et capables de restituer l'énergie et l'intensité du rock.

I. B. 3/ Quand une « publication pour la jeunesse » devient la « NRF de la presse spécialisée »

I. B. 3. a - le discours sur *Rock & Folk* : une légitimation par le style

La réputation flatteuse de *Rock & Folk* est aujourd'hui encore fondée sur un « capital de sympathie » accumulé à partir des années quatre-vingt, ce qui coïncide paradoxalement avec les années sombres du mensuel, qui renonce à jouer son rôle de découvreur et tente en vain, par des couvertures racoleuses et une ouverture malvenue à la mauvaise variété, de séduire un nouveau lectorat. Jean-Daniel Beauvallet, longtemps rédacteur en chef des *Inrockuptibles* (qui reprennent à partir de 1986 le rôle joué par *Rock & Folk* et *Best* dans les années soixante et soixante-dix), dresse du *Rock & Folk* des *eighties* un portrait sans concessions :

Dans les années 1980, la superficialité et l'amnésie étaient rédacteurs en chef de *Rock & Folk*. On avait l'impression de lire de vieux barbons confortablement installés dans leurs certitudes et leur manque flagrant de curiosité. Toute nouveauté était traitée avec condescendance et légèreté. Tous les groupes novateurs étaient accueillis par cette

1 Aurélien BÉCUE, *Rock et littérature*, op. cit., pp. 59-60.

2 Jean-Jacques SCHUHL, « Grand entretien », *Télérama*, 08/01/10, <https://www.telerama.fr/livre/jean-jacques-schuhl-je-me-revendique-ajusteur-monteur-plutot-qu-auteur.51243.php>, page consultée le 23/03/20.

réaction très franco-française sur le mode “ untel a déjà fait ça en mieux ”. Au jeunisme, le journal opposait le vieillisme. La couverture avec Samantha Fox incarnait l’apothéose de ce laisser-aller et de ce désintérêt du journal pour la musique.¹

Rock & Folk donne en effet l’impression de ne plus être en phase avec l’époque. Pour Philippe Koechlin, « ce n’est plus la même musique. Plus porteuse des mêmes élans. Les anciens ont perdu leur souffle, les jeunes en manquent. Le rock commence à être partout et nulle part². » La glorification *a posteriori* d’un « âge d’or » de *Rock & Folk* est un corollaire de ce constat désabusé, qui rappelle en creux la situation avantageuse dans laquelle se trouvait le mensuel au milieu des années soixante : d’une part le rock était alors présent dans *Rock & Folk* et (presque) nulle part ailleurs, d’autre part ses journalistes avaient le « souffle » nécessaire pour communiquer leur passion. S’opère alors un mouvement de nostalgie englobant, qui concerne tant l’époque – les *sixties* en cours de mythification – que l’ensemble de ses artefacts, au premier rang desquels la musique. Cette nostalgie s’exprime très volontiers par la référence à un « style » propre, qui aurait été développé dans les pages de la revue et parfaitement adapté à la décennie 1966-1976. Qui plus est, ce style aurait en quelque sorte donné ses lettres de noblesse à la musique qu’il décrivait, lui assurant ainsi une place enviable dans le champ culturel. C’est ainsi que *Rock & Folk* devient, sous la plume du journaliste Yves Bigot, « la NRF de la presse spécialisée³ », par une analogie révélatrice du positionnement du mensuel sur une échelle de valeurs pour le coup « très franco-française » et littéraire.

La question du style, appliquée aux cultures populaires (ou *subcultures* chez les anglo-saxons) nous ramène à l’analyse du sociologue Dick Hebdige, développée dans son essai *Sous-culture : le sens du style*. Hebdige y explique comment l’élaboration d’un style propre à chacun des grands mouvements musicaux de la scène anglaise depuis la fin des années cinquante (des *teddy boys* aux *punks* en passant par les *mods*, les *rastas*, etc.) est aussi un marqueur d’autonomisation ou au contraire d’intégration de ces mouvements minoritaires, dans un processus complexe qui fonctionne par assimilation et hybridation de modèles antérieurs. Pour ces groupes souvent marginalisés socialement, l’affirmation du style est à la fois une forme de résistance, un motif de fierté et un geste créateur, dont la valeur esthétique et la portée polémique – les deux aspects étant, aux yeux d’Hebdige, indissociables – ne font pas de doute. Le style, tant qu’il échappe à la standardisation et à la récupération marchande,

1 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 329.

2 Philippe KOECHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., p. 159.

3 Yves BIGOT, « Show-biz : mort de Philippe Constantin », art. cité.

est donc porteur de sens : « Le “sens” du style sous-culturel, c’est donc avant tout de communiquer une *différence* et d’exprimer une *identité* collective. C’est là la formule suprême à laquelle obéissent toutes les autres significations, le message à travers lequel tous les autres messages s’expriment¹. » Dick Hebdige s’appuie principalement sur le style musical et vestimentaire des mouvements dont il étudie la genèse et l’évolution. Cependant, il nous semble possible d’appliquer la même grille de lecture à une revue de musique populaire, dans la mesure où la question du style y est prégnante et soumise aux mêmes enjeux : *Rock & Folk*, en trouvant son style, se *différencie* de ses concurrents directs mais aussi de la presse « officielle », incarnation d’une forme d’autorité culturelle ; ce faisant, il affirme son *identité* propre, dans laquelle se reconnaît son lectorat, et amorce la légitimation de la « sous-culture » rock par un discours qui aura lui aussi, *in fine*, valeur d’autorité. Il n’échappe alors, ni au « vieillisme » – équivalent de la *doxa* – dont le taxe Jean-Daniel Beauvallet, ni à l’assimilation marchande qui l’amène à ne plus guère se différencier d’un magazine de variété. L’ultime mouvement de ce processus est donc l’exhortation à un « retour au style », motivé par la nostalgie d’un lectorat qui ne saisit pas toujours le caractère éphémère de ce « moment stylistique », suivi de son inéluctable récupération. Ainsi le journaliste et essayiste Gilles Verlant peut-il parler des « brillants auteurs » et des « fines gâchettes » du *Rock & Folk* originel, qui comptait selon lui « autant de styles que d’auteurs². » De même, Olivier Nuc, dans sa critique élogieuse du recueil de textes de Philippe Paringaux, estime que « Paringaux chronique cet âge d’or d’une plume littéraire à souhait, qui lui valut le sobriquet de Chateaubriand du rock³ ». Nous assistons bien à une légitimation en règle de la revue, dont les « journalistes » deviennent des « auteurs », leurs articles de la « littérature », et leur période d’activité un « âge d’or », le tout empreint de regrets pour ce temps révolu, regrets qui condamnent implicitement les orientations postérieures de la revue.

I. B. 3. b - le syndrome de l’entre-soi

Il semble donc entendu que *Rock & Folk* a connu un « âge d’or » qu’on pourrait situer entre 1967 et 1976, période au cours de laquelle la pertinence critique et la qualité stylistique auraient exhaussé la revue à la hauteur de ses prestigieux équivalents littéraires (la *Nouvelle Revue Française*) ou de ses glorieux prédécesseurs musicaux (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine*).

1 Dick HEBDIGE, *Sous-culture : le sens du style*, Paris, Zones, 2008, <https://www.editions-zones.fr/lyber?sous-culture-le-sens-du-style>, page consultée le 18/05/2020.

2 Gilles VERLANT, « Le Rock dans le texte », *Marianne*, n° 380, 31/07 au 06/08/2004, p. 70.

3 Olivier NUC, « L’âge d’or rock », art. cité.

Toutefois, ce statut est entretenu presque exclusivement par des journalistes et critiques musicaux, dont certains sont passés par la rédaction de *Rock & Folk*. On peut donc légitimement s'interroger sur la portée réelle de leurs assertions, bien que certains de ces journalistes occupent très efficacement le terrain médiatique. L'actuel « gardien du temple », garant de la réputation de la revue, est incontestablement Philippe Manœuvre, l'un de ses journalistes phares, devenu rédacteur en chef à partir de 1993 et jusqu'en 2017. Entré à *Rock & Folk* après avoir été remarqué dans le courrier des lecteurs, Philippe Manœuvre est le tenant d'une vision passionnée voire religieuse du rock, toute en outrances verbales et poses caricaturales. Dans son autobiographie, *L'Enfant du rock*, il transforme sa découverte de *Rock & Folk* en une épiphanie : « Pour entrer en religion, il me manquait un martyr, et une bible. Je découvris les deux durant l'été 1969. C'était une couverture sombre, endeuillée, glacée, terrible de sobriété, avec sa photo de Jagger, crispé, et un médaillon noir et blanc montrant Brian Jones, si lointain, comme effacé déjà. Je passai à la caisse avec mon premier *Rock & Folk*.¹ » Philippe Manœuvre révère la revue avant même d'y faire ses premières armes, son enthousiasme ne faiblit pas au fil des ans (ce qui le distingue d'un Philippe Paringaux ou d'un Yves Adrien), et à compter de son retour en tant que rédacteur en chef, il s'érige en hagiographe officiel d'un journal dont il utilise la réputation – forgée en partie par ses soins – comme un viatique.

Cette attitude, que Philippe Manœuvre exemplifie parfaitement mais qui dépasse largement sa seule figure, nous paraît déterminante car elle est devenue le marqueur d'un rapport, et d'un style, « culturels » au rock, entretenus pour une bonne part par la presse spécialisée. C'est ce que démontre Philippe Teillet, chercheur en science politiques et spécialiste des politiques culturelles, dans son article « Les cultes musicaux », consacré aux processus de construction de cultes dans *Rock & Folk*. Philippe Teillet précise l'objet de sa recherche comme suit :

Nous avons choisi de porter attention à ce qui pouvait constituer une personnalité ou un objet cultes lorsque les deux caractéristiques suivantes étaient réunies :

- une relation relativement irrationnelle (perceptible notamment par l'usage d'un vocabulaire passionnel ou par le choix d'un point de vue présenté comme déraisonnable comme par exemple une admiration excessive ou une remise de soi inconditionnée, etc.),
- l'attribution d'une valeur (ou la désignation d'une grandeur) exceptionnelle. Ces deux caractéristiques (irrationnel, grandeur) soulignent assez bien en quoi les comportements

1 Philippe MANOEUVRE, *L'Enfant du rock*, Paris, J.-C. Lattès, 1985, p. 22.

cultuels appellent des qualificatifs propres aux pratiques religieuses.¹

Bien que le corpus d'étude de Philippe Teillet concerne les années 1975 à 1985 de *Rock & Folk*, nous constatons la persistance de ce rapport culturel/religieux dans la perception du magazine par les critiques musicaux. Le poncif de l'« âge d'or » est ainsi moins innocent qu'il n'y paraît, car il fige dans une appréciation uniformément laudative un ensemble de textes et de contributeurs dont nous avons essayé de démontrer qu'ils n'avaient ni le même rapport à la musique, ni la même manière de l'exprimer, ni la même pertinence critique. Pourtant, la plupart des journalistes musicaux français de la première et de la seconde génération peinent encore à sortir d'une subjectivité préjudiciable, souvent motivée par leur fidélité indéfectible : beaucoup ont été, soit des fondateurs historiques, soit des lecteurs de *Rock & Folk* et de *Best* devenus journalistes pour ces mêmes revues. De tels parcours exacerbent inévitablement la construction d'un rapport culturel, le sentiment d'appartenance à une communauté élue, ce que nous appelons le « syndrome de l'entre-soi ». Les exemples abondent, telle cette comparaison du journaliste musical Gilles Verlant, tirée de l'article déjà mentionné « Le rock dans le texte » : les critiques français de « l'âge d'or » (soit la plupart des figures de *Rock & Folk*, auxquels Verlant adjoint quelques journalistes de *Best* et de *Charlie Hebdo*) y deviennent « la troupe hirsute et passionnée des apôtres d'une drôle de religion où le Père, le Fils et le Saint-Esprit sont avantageusement remplacés par le Sexe, la Drogue et le Rock'n'Roll² ». Un autre journaliste musical, Bruno Juffin, revient en ces termes sur l'activité de Philippe Paringaux, à l'occasion d'un numéro spécial des *Inrockuptibles* consacré aux rapports entre rock et journalisme : « Philippe Paringaux, infailible et omniscient, fait filer le lecteur à la baguette. L'esprit fin et le verbe inventif, il analyse sans condescendre à vulgariser. Du coup, sa congrégation se sent moins cruche³. » L'« infailibilité » du guide, l'admiration de sa « congrégation »,... On le voit, dans la langue du critique rock, la religion n'est jamais loin. Enfin, le parallèle du journaliste et producteur Yves Bigot entre *Rock & Folk* et la *NRF*, sur laquelle nous ouvrons cette partie, a tout d'un *satisfecit* attribué à soi-même, lorsqu'on sait que Bigot fut le contributeur de plusieurs revues musicales françaises, dont *Rock & Folk*. *A contrario*, la lecture attentive de *Rock & Folk* permet de dépasser cette unanimité de façade et de rendre justice à la richesse de la revue, traversée par des courants contraires qui ont sans

1 Philippe TEILLET, « Les Cultes musicaux : la contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes ; l'exemple de la presse rock », *Les Cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Sens social », 2002, <https://books.openedition.org/pur/24184>, page consultée le 21/03/20.

2 *Marianne*, n° 380, *op. cit.*, p. 70.

3 *Les Inrockuptibles*, « Rock et journalisme, trente ans d'amours incestueuses », 24/07 au 06/08/96, p. 25.

doute contribué à brouiller sa ligne éditoriale, mais qui ont permis l'épanouissement de quelques talents hors norme.

À l'origine de ces courants contraires, on trouve le contexte singulier de la fin des années soixante, caractérisé par un bouillonnement créatif mêlé d'une contestation radicale des modes de production de l'« industrie culturelle », pour reprendre le concept forgé par Adorno et Horkheimer¹. Or, s'il est un domaine dans lequel la « contre-culture » naissante est particulièrement active, c'est bien celui de la presse écrite. Partout dans les pays industrialisés prolifèrent des publications alternatives, dont l'équilibre économique précaire est compensé par une indépendance totale et une grande réactivité. *Rock & Folk* repose à l'inverse sur un modèle économique traditionnel ; cela ne l'empêche pas de manifester sa sympathie pour la contre-culture, voire de s'inspirer des modèles inventés par les publications *underground* anglo-saxonnes et françaises. Cette tendance, à l'œuvre entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, a des conséquences importantes tant en termes d'équilibre éditorial que de travail journalistique, comme nous allons le voir.

1 Theodor ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1974.

DEUXIÈME PARTIE :

La tentation de l'*underground* : évolution de *Rock & Folk* au regard de la presse souterraine

Le recours à l'anglicisme « *underground* », utilisé par les médias français dès le milieu des années soixante, s'explique historiquement par l'ancrage anglo-saxon des réalités qu'il recouvre. Ces réalités sont multiples, difficiles à circonscrire et méritent en tout cas d'être passées en revue pour aboutir à une définition satisfaisante de l'objet de cette seconde partie. Plusieurs exemples de publications contre-culturelles aux États-Unis, en Angleterre et en France viendront illustrer cette vitalité de l'« underpresse » et son influence décisive sur le travail des journalistes de *Rock & Folk*. Ces derniers, toutefois, sont rapidement confrontés à un douloureux dilemme : comment se prévaloir d'une connivence, voire d'une appartenance à l'*underground*, quand le magazine pour lequel ils écrivent repose sur un modèle économique et éditorial des plus orthodoxes ? L'*underground* symbolise dès lors un horizon très proche et pourtant inaccessible, qui soumet *Rock & Folk* à des tensions dont nous verrons qu'elles peuvent être à la fois productives et préjudiciables.

II. A/ Tentative de définition de l'*underground* : sa signification, ses enjeux

L'« *underground* » est un mot qui revient régulièrement dans les pages de *Rock & Folk* à partir de l'année 1967. Il y est ainsi défini par Alain Dister dans son « Excitant lexique psychédélique », sorte de petit guide des termes, lieux et penseurs du mouvement : « UNDERGROUND : toutes les activités ayant lieu dans une semi-clandestinité et ne touchant qu'un public averti et restreint¹. » Trois ans après, il deviendra l'objet d'une rubrique à part entière². Le terme a été suffisamment galvaudé pour que nous ayons choisi d'en préciser autant que possible la signification et la portée, en partant de la définition synthétique qui en est donnée par le CNRTL : « Ensemble de productions culturelles, artistiques à caractère expérimental, situées en marge des courants dominants et diffusées par des circuits indépendants des circuits commerciaux ordinaires. Ensemble des mouvements, des personnes qui contribuent à ces productions³. » On constate que cette définition fonctionne aussi en creux : l'*underground* se caractérise par un fonctionnement en dehors des « circuits commerciaux ordinaires », c'est-à-dire de la chaîne de distribution classique d'un bien culturel. Depuis la création jusqu'à la réception, la transmission se veut au contraire *souterraine*, puisque tel est le sens premier de l'adjectif originel anglais « underground » :

1 *Rock & Folk*, n° 7, mai 1967, p. 8.

2 Il s'agit de la rubrique « Bruits de l'*underground* », à partir du n° 46 de *Rock & Folk* (novembre 1970).

3 CNRTL, définition « underground », <https://www.cnrtl.fr/definition/underground>, page consultée le 13/03/20.

« below the surface of the earth ; below ground¹. » Le CNRTL fait remonter le premier emploi du terme en France à un article de *L'Express* daté de novembre 1966 – soit le même mois que la parution du premier numéro officiel de *Rock & Folk* – à propos du « cinéma *underground* ».

Plus directement liée aux avant-gardes esthétiques, la définition proposée par Alain et Odette Virmaux dans leur *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains* a l'avantage de replacer l'emploi de ce terme dans un contexte international. « [*Underground*] se dit de certaines productions intellectuelles et artistiques, qui sont réalisées ou diffusées en dehors des circuits traditionnels. [...] Mais le terme vise surtout une forme de cinéma expérimental qui a fleuri aux États-Unis dans les années 1960². » De fait, la première apparition du qualificatif *underground* en France est relevée dans un article consacré au cinéma, même si son emploi s'étend bientôt à d'autres formes d'expression artistique. La suite de la définition, bien que s'attachant spécifiquement au cinéma expérimental américain, nous semble d'ailleurs pleinement applicable à cette extension progressive, qui s'accompagne d'un glissement de la forme adjectivale à la forme nominale : l'*underground*.

La production *underground* ne peut être assimilée à une école. C'est plutôt une vaste nébuleuse où cohabitent les courants les plus divers, aussi bien « structurel » qu'« informel ». Elle hérite à la fois des manifestes futuristes, des expériences dadaïstes-surréalistes, de la seconde avant-garde américaine (années 1940), et un peu enfin du mouvement beatnik. Gigantesque bouillonnement [...], où apparaissent quelques constantes : le goût de la création sauvage, une fantaisie joyeuse et débridée, l'importance donnée à la sexualité et surtout à l'homosexualité, une contestation systématique de toute norme.³

« Nébuleuse » et « bouillonnement » sont des termes particulièrement appropriés pour caractériser l'effervescence de Mai 68 et ses conséquences en France : pendant quelques temps, une forme d'art plus spontanée, plus directe, semble en mesure d'échapper au contrôle étatique et marchand, tout en établissant avec succès ses propres réseaux de diffusion. Cette autonomisation se construit dans l'*underground*, au sens où nous l'avons défini précédemment ; elle se rapproche également des préconisations de Guy Debord, dont les écrits et ceux de ses camarades situationnistes – qui font d'ailleurs l'objet d'une entrée dédiée

1 Cambridge Dictionary, « underground », <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/underground>, page consultée le 25/05/20.

2 Alain et Odette VIRMAUX, *Dictionnaire mondial des mouvements artistiques et littéraires contemporains*, Monaco, Éd. du Rocher, 1992, p. 344.

3 *Ibid.*, pp. 344-345.

dans l'« excitant lexique psychédélique » d'Alain Dister⁴ – trouvent un écho très favorable dans le sillage des événements de mai :

Si toute attitude réellement expérimentale est utilisable, l'emploi abusif de ce mot a très souvent tenté de justifier une action artistique dans une structure actuelle, c'est-à-dire trouvée auparavant par d'autres. La seule démarche expérimentale valable se fonde sur la critique exacte des conditions existantes, et leur dépassement délibéré. Il faut signifier une fois pour toutes que l'on ne saurait appeler création ce qui n'est qu'expression personnelle dans le cadre de moyens créés par d'autres. La création n'est pas l'arrangement des objets et des formes, c'est l'invention de nouvelles lois sur cet arrangement.¹

L'affirmation de Debord recoupe les ambitions théoriques de toute démarche *underground*. Or, ces ambitions trouvent de nombreux champs d'expérimentation dans le contexte de libéralisation post-68, y compris au sein de la sphère rock. En conséquence, il est difficilement envisageable pour *Rock & Folk* de continuer à écrire sur la musique tout en éludant la dimension éminemment politique dont celle-ci est désormais porteuse. Philippe Koechlin confessa pourtant, avec plusieurs années de recul, sa défiance vis-à-vis d'une politisation du rock qui lui paraît en décalage avec l'esprit essentiellement festif et sensoriel de celui-ci :

À l'instar des vendeurs de sons qui fabriquent un produit comme un autre, des théoriciens révolutionnaires s'emparent alors de ce rock chaud pour construire d'imparables démonstrations qui tiennent compte de tout sauf de l'inspiration. Ivres d'une culture jazz et rock fraîchement acquise, potassant le sujet comme d'autres leur droit, ils privilégient le savoir sur les sentiments : ces notions de plaisir ne sont-elles pas condamnables en terre judéo-chrétienne ? Quand on les approche physiquement, les nouveaux inquisiteurs sont timides, inhibés, sans doute à la recherche d'un maître-à-penser dont la personnification varie en fonction des époques. On frémit en les imaginant au pouvoir.²

Le positionnement des différents acteurs de l'industrie musicale à cette période est, de manière générale, caractérisé par une grande ambivalence : rappelons, à titre d'exemple, que plusieurs morceaux emblématiques de l'année 1968 – *Street Fighting Man* par les Rolling Stones, *Unknown Soldier* par les Doors, *Revolution* par Tomorrow –, qui font directement référence à la situation politique et se transforment parfois en hymnes contestataires, ont pourtant un ancrage commercial des plus traditionnels (maisons de disques ayant pignon sur rue, production, diffusion et promotion massives *via* un circuit de distributeurs et de disquaires officiels). La pop musique n'est pas à une contradiction près, et ses liens avec le « spectacle », tel que l'analysera magistralement Debord, sont aujourd'hui facilement identifiables. Il n'en reste pas moins que la situation de *Rock & Folk* reflète cette ambivalence

4 *Rock & Folk*, n° 7, mai 1967, p. 8.

1 Guy DEBORD, *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une nuits, 2000, p. 32.

2 Philippe KOEHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., pp. 92-93.

propre à l'époque, et ne se départit jamais totalement d'une mauvaise conscience dont se sont libérés certains de ses concurrents plus ou moins directs, qui ont quant à eux résolument pris le parti de l'*underground* dans leurs propos comme dans leur mode de fonctionnement.

II. B/ L'explosion de l'« underpresse »

II. B. 1/ États-Unis et Angleterre : au-delà des différences, une ambition semblable

II. B. 1. a - une presse alternative florissante et organisée

Dans la plupart des pays occidentaux, le milieu des années soixante voit la prise de conscience de l'importance grandissante d'une « contre-culture » très active, définie en premier lieu par son opposition à la culture dominante. Le premier à forger le terme de « contraculture » pour caractériser cette construction par la négative est le sociologue et anthropologue américain John Milton Yinger, dès 1960¹. C'est cependant la variante « counter culture » (puis « contre-culture », dans les pays francophones) qui est définitivement popularisée en 1969 dans *The Making Of A Counter Culture*², un essai de l'historien et romancier Theodore Roszak, tentative de description de l'histoire des différents mouvements contestataires des années soixante en Europe et aux États-Unis, ainsi que de leurs points communs. Or, l'émergence de cette contre-culture passe prioritairement par un ensemble de journaux « non officiels », authentiquement alternatifs au sens où ils abordent des sujets ignorés des médias traditionnels, et sont financés et distribués en dehors des canaux habituels. Leur foisonnement et leur caractère souvent éphémère ne permettent pas une recension complète, mais les exemples de la presse alternative américaine et britannique permettent de comprendre comment a fonctionné à plein le pouvoir médiatique des journaux *underground* dans la promotion d'une culture rock provocatrice et contestataire.

Aux États-Unis comme en Angleterre, l'essor des journaux alternatifs est rendu techniquement possible par la démocratisation des imprimantes *offset* et la simplification des procédés d'impression, qui permettent même, sans frais démesurés, la publication de pages en couleurs. À partir du moment où le journal est imprimé, la publicité et la distribution reposent avant tout sur l'enthousiasme d'une équipe de volontaires, bénévoles ou très peu payés, ainsi que sur les relais de magasins alternatifs (libraires, disquaires...) et le colportage. Le but premier n'est pas – ou n'est que très rarement – de faire du profit, mais bien de propager les

1 John Milton YINGER, « Contraculture And Subculture », *American Sociological Review*, vol. 25, octobre 1960, pp. 625-635.

2 Theodore ROSZAK, *The Making Of A Counter Culture: Reflections On The Technocratic Society And Its Youthful Opposition*, New York, Doubleday and Company, 1969.

idées et les informations de la contre-culture. Ce dévouement à la cause est l'une des forces de la presse alternative, qui lui permet de poursuivre son activité avec des moyens souvent très limités, comme le pointe l'historien John McMillian dans son essai sur la presse *underground* américaine, *Smoking Typewriters : The Sixties Underground Press And The Rise Of Alternative Media In America* :

Even when they were only barely solvent, the papers were often highly visible in their communities. They lined the shelves of head shops and offbeat bookstores, and street vendors sold them in hip neighborhoods or at public gatherings. [...] Most underground papers also had back-page calendars that alerted people to such events. Especially in smaller communities, which lacked the pageantry and intellectual ferment that accompanied the youth revolt in urban areas, underground papers could impart to their readers a sense of connection and belonging to the New Left.¹

La plupart des journaux alternatifs se revendiquent en effet plus ou moins directement de la « New Left », ou « Nouvelle gauche » américaine, agrégation de courants progressistes et d'extrême-gauche au sein de laquelle on peut croiser le romancier Aldous Huxley, l'universitaire et prosélyte du LSD Timothy Leary, les penseurs de l'École de Francfort ou encore les Yippies d'Abbie Hoffman et Jerry Rubin. Dans cette « nébuleuse », pour reprendre le terme utilisé par Alain et Odette Virmaux, la musique rock joue un rôle important, et certains de ses représentants, musiciens, chanteurs ou *managers*, bénéficient d'une considération égale à celle d'intellectuels reconnus. Le lien entre ces différents titres de la presse alternative est également assuré, de manière plus ou moins efficace, par une agence de presse indépendante créée aux États-Unis : l'*Underground Press Syndicate*, communément appelée UPS. Conçue comme un service de presse à part entière au service des journaux de la contre-culture, elle est lancée à l'été 1966 par cinq d'entre eux, tous américains. Bien que peinant à organiser concrètement la distribution des journaux dans le pays, l'UPS rassemble jusqu'à 80 titres de la presse alternative nord-américaine en 1967, un an après sa création², et parvient à rallier plusieurs titres européens, dont l'influent *International Times* en Angleterre et le magazine *Actuel* en France. L'appartenance à l'UPS permet aux journaux de se connaître

1 John MCMILLIAN, *Smoking Typewriters : The Sixties Underground Press And The Rise Of Alternative Media In America*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 7.

Notre traduction : « Bien que rarement solvables, les journaux jouissaient souvent d'une grande visibilité dans leurs communautés. Ils garnissaient les étagères des *head shops* et des librairies alternatives, et les vendeurs ambulants les distribuaient dans les quartiers branchés ou les réunions publiques. [...] Dans la plupart des journaux *underground*, il y avait aussi des calendriers en dernière page, qui prévenaient les gens de ce type d'événements. Dans les communautés plus modestes en particulier, qui manquaient du prestige et de l'effervescence intellectuelle des révoltes de la jeunesse dans les zones urbaines, les journaux *underground* pouvaient transmettre à leurs lecteurs un sentiment de connexion et d'appartenance à la Nouvelle Gauche. »

2 Source Wikipedia [US], « Underground Press Syndicate », https://en.wikipedia.org/wiki/Underground_Press_Syndicate, page consultée le 28/05/20.

et de se promouvoir les uns les autres, l'un des principaux avantages de l'affiliation au syndicat étant la possibilité de citer et reproduire librement tous les contenus produits par chacun de ses membres. C'est ainsi, comme le rappelle le fondateur d'*Actuel* Jean-François Bizot, que les représentants les plus talentueux de la contre-culture américaine, graphistes et dessinateurs en particulier, diffusent leurs travaux en Europe :

L'Underground Press Syndicate nous aida considérablement : l'UPS était bien plus qu'une agence de presse. On pouvait y piocher de l'information de première main et souvent diablement torchée, des poèmes, des manifestes, des collages, les dernières nouvelles de la répression, et des illustrations à foison dont celles des illustrateurs géants de l'underground que sont restés Crumb, Cobb, Spain, Rodriguez, Clay, Wilson, Jay Lynch, Martin Sharp, Greg Irons. Eux qui firent une bonne part du succès d'*Actuel*, qui laissait à *Charlie Hebdo* le monopole du dessin français [...]¹

Aux États-Unis, les nouveaux titres de la presse *underground* foisonnent entre 1967 et 1973, avant un reflux qui coïncide avec le renoncement progressif aux idéaux des années soixante. New York et la Californie abritent un grand nombre d'entre eux, mais d'autres voient le jour, et connaissent le succès, dans des États moins progressistes². John McMillian reconnaît la difficulté, voire l'impossibilité, d'un comptage précis des publications *underground* de l'époque, mais il tente néanmoins d'en donner un ordre de grandeur :

It is impossible to measure precisely the scope of the underground press at any one time in the late 1960s. Some papers were well established and had paid circulations in the tens of thousands, while others were short lived and irregularly published. In 1972 Laurence Leamer estimated that underground newspapers had a paid circulation of 1.5 million and a readership many times that number. [...] Underground-press historian Abe Peck holds that "by the highwater mark of protest", in 1969, "at least five hundred papers served communities and constituencies worldwide". Journalist Ethel Romm identified roughly 150 "underground" and "Movement" papers in the United States in 1969, but she said that number was still on the upswing and by 1970 had become "uncountable". She estimated the underground press's combined circulation to be about two million.³

Nombre de ces publications, dont le nombre et la circulation impressionnent, sont consacrées, en partie ou principalement, à la musique. L'examen du *San Francisco Oracle*, l'un des

1 Jean-François BIZOT, *Free Press, la contre-culture vue par la presse underground*, Paris, Actuel/Nova Éditions, 2010, p. 227.

2 L'hebdomadaire *The Rag*, publié entre 1966 et 1977 à Austin, Texas, en est un bon exemple.

3 John MCMILLIAN, *Smoking Typewriters*, op. cit., p. 192.

Trad. : « Il est impossible de mesurer précisément l'impact de la presse *underground* vers la fin des années 1960. Certains journaux étaient solidement établis et tiraient à des dizaines de milliers d'exemplaires, tandis que d'autres venaient de naître et paraissaient irrégulièrement. En 1972, Laurence Learner estima que les journaux *underground* avaient un tirage total de 1,5 million d'exemplaires mais que leur lectorat était bien plus nombreux. [...] L'historien de la presse *underground* Abe Peck affirme qu'au plus haut niveau de la vague de protestation", en 1969, "au moins cinq cents journaux desservaient des communautés et des circonscriptions dans le monde entier". La journaliste Ethel Romm identifia environ 150 journaux affiliés à l'*underground* ou à un "Mouvement" aux États-Unis en 1969, mais elle disait que leur nombre était encore en progression et était devenu, en 1970, "impossible à compter". Elle estimait que la circulation combinée de la presse *underground* était de l'ordre de deux millions.

journaux *underground* les plus célèbres de son temps, permet de mieux discerner les liens privilégiés qui y sont tissés entre rock et littérature.

II. B. 1. b - *San Francisco Oracle* : la musique, vecteur parmi d'autres de la révolution psychédélique

L'existence du *San Francisco Oracle* est représentative du parcours chaotique de nombreux titres alternatifs américains dans les années soixante : une durée de vie courte (douze numéros publiés entre septembre 1966 et février 1968, à intervalles irréguliers) malgré un succès avéré auprès du lectorat californien, une maquette inventive et un graphisme frappant, des démêlés avec la justice et une fin prématurée, avant une reconnaissance « posthume ». L'examen de cette revue permet de montrer à quel point le phénomène contre-culturel aux États-Unis est alors considéré comme un tout, qui abolit les distinctions entre illustration, musique, poésie ou philosophie, sans leur appliquer le traitement différencié ou la hiérarchisation des valeurs hérités de la culture académique. Le *San Francisco Oracle* se présente comme « The Psychedelic Newspaper Of The Haight-Ashbury¹ » : c'est donc un journal « psychédélique », et non une revue musicale, poétique ou d'information ; autrement dit, il est tout cela à la fois, mais sa spécificité réside précisément dans sa volonté de représenter un point de vue « psychédélique » sur son environnement. Alain Dister, californien d'adoption, adoptera le même prisme pour écrire ses articles « Psychedelic qu'est-ce que c'est² » et « Excitant lexique psychédélique³ », envisageant le psychédélisme comme une grille de lecture globale et non comme un qualificatif se rapportant à la période ou à l'usage des hallucinogènes. L'un des fondateurs et principaux contributeurs du *San Francisco Oracle*, Allen Cohen, est revenu à plusieurs reprises sur la genèse de cette revue. Sa description de la dernière page du numéro inaugural est typique d'une conception englobante de l'*underground*, pour laquelle le concert rock est indissociable d'un ensemble plus vaste, à forte portée symbolique :

The backpage of *Oracle* #1 had the announcement for the first public outdoor rock concert. The concert, which was called the "Love Pageant Rally", was performed on October 6, 1966, a date chosen to suggest 666, the number of the Beast in the *Book of*

1 Haight-Ashbury est un quartier de San Francisco, organisé autour de l'intersection des rues Haight Street et Ashbury Street. Il est considéré comme l'épicentre du mouvement hippie de 1966 à 1967.

2 *Rock & Folk*, n° 6, avril 1967, pp. 34-39.

3 *Rock & Folk*, n° 7, mai 1967, p. 8.

Revelations. It also turned out to be the day LSD became illegal in California.⁴

L'analyse des contributions au journal révèle également une interaction constante entre la communauté d'artistes qui anime la scène san-franciscaine. Ainsi, ce sont les mêmes graphistes qui dessinent les illustrations du *San Francisco Oracle* et les affiches publicitaires pour les concerts rock proposés dans les différentes salles de la ville, affiches considérées aujourd'hui comme emblématiques de la « pop culture » des années soixante, et exposées dans les plus grands musées¹. De même, l'équipe rédactionnelle de l'*Oracle* est partie prenante dans la mise en œuvre de certains des grands rassemblements qui donnent aux hippies de San Francisco une visibilité internationale. L'un des plus connus, le « Gathering Of the Tribes » ou « Human Be-In », est d'ailleurs consécutif à une proposition des membres de l'*Oracle*, et en grande partie organisé par eux. De nouveau, la description faite par Allen Cohen de cette journée – dont l'essayiste Barney Hoskins raconte qu'Allen Ginsberg la compara à « la vision du jardin d'Eden selon William Blake² » – montre à quel point la musique a partie liée avec les autres formes d'expression artistique, toutes mises au service d'une vision sociétale et émancipatrice de la révolution psychédélique :

Over twenty thousand people came to the Polo Fields in Golden Gate Park. The psychedelic bands played: Jefferson Airplane, The Grateful Dead, and Quicksilver Messenger Service. Poets Allen Ginsberg, Gary Snyder, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, and Lenore Kandel read, chanted, and sang. Tim Leary told everyone to « Turn on, Tune in, and Dropout ». The Diggers gave out free food; the Hells Angels guarded the generator cables that someone had cut; Owsley Stanley gave out free acid; a parachutist dropped like an angel from the sky; and the whole world watched on the evening news.³

Le succès de ce rassemblement fut tel qu'il inspira les organisateurs de tous les grands festivals de 1967 et 1968, dont celui (à but nettement plus lucratif...) de Monterey, toujours en

4 Allen COHEN, « *The San Francisco Oracle : A Brief History* », *Serial Reviews*, vol. 16/1, mars 1990, p. 16. Notre traduction : « La dernière page de l'*Oracle* n° 1 faisait la publicité du premier concert rock en plein air. Ce concert, appelé le “ Love Pageant Rally ”, a eu lieu le 6 octobre 1966, une date censée suggérer 666, le nombre de la Bête dans l'Apocalypse de Jean. Ce fut aussi le jour où le LSD fut déclaré illégal en Californie. »

1 On peut citer, parmi les artistes les plus reconnus, les illustrateurs Stanley Mouse et Rick Griffin.

2 Barney HOSKINS, *San Francisco 1965-1970, les années psychédéliques*, Bègles, Le Castor astral, « Castor music », 2006, p. 84.

3 Allen COHEN, « *The San Francisco Oracle : A Brief History* », art. cité, p. 22.

Trad. : « Plus de vingt mille personnes se rassemblèrent aux Polo Fields dans le parc du Golden Gate. Les groupes psychédéliques jouèrent : Jefferson Airplane, The Grateful Dead, et Quicksilver Messenger Service. Les poètes Allen Ginsberg, Gary Snyder, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, et Lenore Kandel lurent, déclamèrent et chantèrent. Tim[othy] Leary disait à tout le monde de “ Se brancher, Se mettre à l'écoute et Lâcher prise ”. Les Diggers distribuaient de la nourriture gratuite ; les Hells Angels surveillaient les câbles de générateur qui avaient été sectionnés ; Owsley Stanley distribuait de l'acide gratuit ; un parachutiste est descendu comme un ange tombé du ciel ; et le monde entier regardait tout ça aux informations du soir. »

Californie, en juin 1967. Son importance démontre le rôle central joué par la presse *underground* dans l'élaboration et la promotion d'un mode de vie alternatif dont la musique rock serait en quelque sorte la bande-son, non un sujet en soi. Un tel décentrement, tel qu'il est décrit par Allen Cohen pour faire comprendre l'ambition qui guidait les fondateurs du *San Francisco Oracle*, aide à mieux percevoir le décalage existant entre revue *underground* et revue spécialisée, et la difficulté à concilier ces deux points de vue au sein d'une même publication :

I wanted the content of the *Oracle* to cover two aspects of our new culture: to provide guidance and archetypes for the journey through the states of mind that the LSD experience had opened up ; and to invent and examine the new social and cultural forms and institutions that we needed to make the world align with our vision.¹

II. B. 1. c - *International Times* : en Angleterre, un *underground* enraciné dans la littérature

Comparée au foisonnement et à la virulence des revues contre-culturelles américaines, la vitalité de la presse alternative en Grande-Bretagne est moindre (le contexte politique étant par ailleurs moins tendu qu'aux États-Unis, même si la mobilisation contre la guerre du Vietnam est particulièrement forte en Angleterre). Deux revues londoniennes se démarquent toutefois par leur audace, leur qualité éditoriale et leur graphisme flamboyant : il s'agit du mensuel *Oz*, lancé en Australie par Richard Neville, Richard Walsh et Martin Sharp, mais dupliqué à Londres à partir de 1967 et jusqu'en 1973²; et du bimensuel *International Times*, fondé à Londres en 1966 par John Hopkins, Barry Miles, David Mairowitz, Roger Hutchinson, Peter Stansill, Jim Haynes et Tom McGrath³. C'est sur l'ancrage littéraire de ce dernier titre que nous souhaitons revenir, pour rappeler à quel point son influence sur la scène musicale anglaise trouve sa source dans la littérature, plus encore qu'aux États-Unis malgré la proximité de certaines revues californiennes et new-yorkaises avec les écrivains *beat*. Jean-François Bizot, dans son tour d'horizon de la presse *underground* des années soixante,

1 *Ibid.*, p. 17.

Trad. : « Je voulais que l'*Oracle* couvre par son contenu deux aspects de notre nouvelle culture : donner une orientation et des archétypes pour guider le voyage à travers les états de conscience ouverts par l'expérience du LSD ; et inventer et examiner les nouvelles formes et institutions sociales et culturelles dont nous avions besoin pour transformer le monde conformément à notre vision.

2 Source : University Of Wollongong, Australia, <http://www.ozit.co.uk/>, page consultée le 21/05/20. Ce site propose également un accès à l'intégralité des archives de la version anglaise de la revue.

3 Source : Wikipedia [UK], « International Times », https://en.wikipedia.org/wiki/International_Times, page consultée le 14/04/20. Pour un accès en ligne à l'intégralité des archives de la revue, voir : <http://www.internationaltimes.it/archive/>

rappelle qu'aux origines d'*IT* (une abréviation couramment usitée pour désigner *International Times*) se trouvent des libraires, des poètes et des dramaturges :

Le théâtre et le happening envahissent la presse comme ce sera aussi le cas avec *Oz*, l'autre bijou de la presse underground londonienne. *IT* est fondé par Jim Haynes, un Américain de Louisiane expatrié dès l'enfance et qui a démarré en 1959 à Édimbourg en ouvrant la librairie Paperback (Livre de poche). [...] En 1965, on invite Jim Haynes à monter un théâtre à Londres. Avec Jack Moore, son partenaire, [Barry] Miles, l'un des premiers rock critics, et [John] Hoppy [Hopkins], qui inventera avec Marc Boyle un an plus tard les premiers light shows psychédéliques de Pink Floyd ou de Soft Machine, ils convainquent Tom McGrath, un poète, de prendre la rédaction en chef de *IT*, qu'ils lancent via l'organisation des premiers happenings du Round House – des miniraves.¹

Barry Miles est aussi le cofondateur de la galerie d'art et librairie Indica, sorte de quartier général de la revue, qui propose en outre à la consultation et à la vente un large éventail de productions contre-culturelles, parmi lesquelles un grand nombre de titres alternatifs américains. Quant à la proximité avec le milieu de la musique rock, elle est réelle et documentée : Peter Asher, l'un des fondateurs, était l'un des deux membres du duo *pop* à succès Peter and Gordon, Paul McCartney fut l'un des principaux financeurs de la librairie et se chargea d'une partie sa décoration, John Lennon y rencontra Yoko Ono à l'occasion d'une exposition des travaux de l'artiste japonaise, en mai 1967²... Le producteur de musique Joe Boyd, véritable éminence grise de la scène londonienne des années soixante et fondateur du club psychédélique l'UFO, rend hommage dans ses mémoires à l'ouverture d'esprit des membres d'*International Times*, John Hopkins en particulier, pour qui musique, littérature et journalisme gagnaient à s'associer dans la promotion d'une contre-culture commune : « Nous avions [John Hopkins] et moi nos propres factions, rangées derrière nous : lui, les radicaux qui faisaient le plus gros du boulot à l'*IT* et l'UFO ; et moi j'avais les fans de musique prêts à relever tous les nouveaux défis lancés à leurs oreilles et à leurs yeux. Hoppy et moi considérions cette dichotomie comme une force plutôt qu'un problème et nous nous faisons toujours entièrement confiance³. » Après la fermeture d'Indica, c'est une autre librairie, « Compendium, sur Camden High Street », qui se charge d'accueillir la « mouvance *underground* londonienne » et « d'étancher la soif littéraire des hippies⁴ ». La diffusion des idéaux de la contre-culture en Grande-Bretagne trouve donc un relais particulièrement efficace dans les milieux littéraires, et elle est constamment suivie et soutenue par la scène musicale rock.

1 Jean-François BIZOT, *Free Press*, op. cit., p. 229.

2 Source : Kate BERNARD, « Playing To The Gallery », *The Guardian*, 05/11/06, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/nov/05/art1>, page consultée le 02/06/20.

3 Joe BOYD, *White Bicycles, Making Music In The 60s*, Paris, Allia, 2008, p. 157.

4 Barry MILES, *Hippies*, Paris, Octopus, 2004, p. 352.

Cette prééminence du fait littéraire dans l'*underground* anglais se retrouve logiquement dans le contenu d'*International Times*, dont l'intérêt n'échappe pas, dès 1967, à l'incontournable Alain Dister : il inclut le bimensuel ainsi que la librairie Indica dans son « Excitant lexique psychédélique », et indique une adresse de distribution parisienne du journal¹. L'analyse de quelques numéros d'*IT* permet de mieux apprécier l'importance respective de la littérature et de la musique dans la revue². Nous mentionnons uniquement les articles consacrés à ces deux domaines, à l'exclusion des articles politiques ou sociétaux.

- *IT* n° 6, 16 au 29 janvier 1967 :

- > couverture : Paul McCartney (Beatles) ;
- > p. 4 : article sur un congrès à venir à Londres, rassemblant entre autres « Eliade, Ginsberg, Goffman, Goodman, Laing, Marcuse » ;
- > p. 5 puis p. 12 : texte de Norman Mailer ;
- > p. 6 : texte de William Burroughs ;
- > pp. 8 à 10 : interview de Paul McCartney ;
- > p. 14 : chroniques littéraires par plusieurs journalistes de la rédaction ;
- > p. 16 : agenda des manifestations culturelles, mêlant conférences, théâtre, concerts...

- *IT* n° 25, 2 au 15 février 1968 :

- > p. 3 : article sur Captain Beefheart ;
- > p. 4 : article sur l'écrivain et poète américain LeRoi Jones ;
- > p. 6 : publicité pour trois albums de la maison de disques indépendante Elektra ;
- > p. 7 : article sur plusieurs concerts de musique expérimentale donnés en Angleterre (Stockhausen, Boulez, Berio Messiaen) ;
- > pp. 8-9 : interview du compositeur anglais Cornelius Cardew ;
- > p. 10 : article sur le Arts Lab's Festival of New Music ;
- > pp. 15-16 : agenda des manifestations culturelles, mêlant conférences, théâtre, concerts...

1 *Rock & Folk*, n° 7, mai 1967, p. 8.

2 Pour consulter l'ensemble des numéros analysés, nous avons eu recours aux archives en ligne d'*International Times*, <http://www.internationaltimes.it/archive/>

- *IT* n° 47, 1 au 16 janvier 1969 :

- > p. 4 : article sur les Deviants (groupe de rock anglais) ; publicité pour la sortie anglaise de *The Naked Lunch* (William Burroughs) ;
- > p. 5 : rubrique « Literary things » consacrée à l'actualité littéraire ;
- > p. 6 : article sur Crosby Stills and Nash ;
- > p. 7 : article sur Ten Years After, sélection de disques ;
- > p. 12 : article sur le livre-manifeste de Valerie Solanas, *SCUM* ;
- > p. 14 : chronique du DJ John Peel ; articles sur John Lennon et James Taylor ;
- > p. 15 : article sur Terry Reid (chanteur anglais) ;
- > pp. 19-20 : agenda des manifestations culturelles, mêlant conférences, théâtre, concerts...

On le voit, c'est un équilibre relatif qui prévaut entre musique et littérature, la plupart des journalistes d'*IT* n'étant pas davantage spécialisés dans l'un ou l'autre des deux domaines. La force de la revue réside aussi dans sa capacité à proposer de manière régulière des textes d'auteurs reconnus, mis à disposition à titre gracieux, dans une démarche explicitement militante. Tout comme le *San Francisco Oracle* aux États-Unis, *International Times* ne se définit à aucun moment comme une revue « musicale », « littéraire » ou « politique ». Son identité est avant tout contre-culturelle, caractérisée par son prosélytisme tous azimuts et sa volonté de dessiner les contours d'un nouveau système de valeurs, propre à renverser l'ordre établi quels que soient les domaines abordés.

II. B. 2/ Deux revues de l'*underground* français : *Parapluie* (1970-1973) et *Actuel* (1967-1994)

II. B. 2. a - le contexte en France : foisonnement et politisation dans l'après-68

La France n'échappe pas à la vague des revues alternatives, avec la particularité d'une politisation accrue des sujets abordés, héritage immédiat de Mai 68. Car c'est bien l'esprit de Mai, comme le rappelle l'écrivaine Nathalie Quintane, qui irrigue ces journaux, dont la plupart défendent une ligne ouvertement révolutionnaire, indépendamment de leurs thématiques de prédilection :

Le début des années 1970, en France (et ailleurs), en revues, c'est une explosion. Elle n'est pas consécutive à 1968, elle est 68, elle appartient au mouvement, elle l'écrit et elle

l'agit : « Si on nous demande quelle est l'institution la plus importante de notre vie, on répondra sans hésiter : les journaux *underground*. » [Abbie Hoffmann, *Volez ce livre*, Éditions Tusitala, Paris, 2015]. Les acteurs de l'époque vont contrer une presse « triste, morne, casse-burnes, et aussi grise que le papier sur lequel elle s'imprimait » [Rockin Yaset¹] en ronéotant par centaines des A3 agrafés et en couleurs, diffusés à la sauvage, traitant de tout ce dont on ne peut parler, de tout ce qu'on ne peut pas lire : le rock, la BD, la SF, la radicalité politique, le sexe, l'occultisme, et une certaine poésie – des journaux de casseurs.²

Le pionnier français est le quotidien *Action*, créé et diffusé dès le début des événements de Mai – le premier numéro paraît le 7 mai 1968, au lendemain de la convocation de Daniel Cohn-Bendit et de sept autres étudiants de Nanterre par la commission disciplinaire du rectorat de l'académie de Paris. *Action* publie 46 numéros en un peu plus d'une année, et voit passer dans ses rangs plusieurs figures de la contre-culture, dont certaines rejoindront par la suite le magazine *Actuel* ou l'hebdomadaire *Charlie Hebdo*³. Précurseur par bien des aspects, *Action* est « le premier à aborder des thèmes aussi nouveaux que la sexualité ou la musique pop ; à mêler avec autant de subversion le texte engagé et les dessins sulfureux de Siné, Wolinski, Reiser ; à importer une part de la contre-culture américaine en publiant les premiers dessins de Robert Crumb dans l'hexagone ; le premier, enfin, à réunir journalistes, militants et bénévoles⁴. » La plupart de ces ingrédients sont en effet repris par les journaux *underground* qui prennent sa suite en France. Tous ont également en commun une autre caractéristique, déjà relevée chez leurs homologues anglais et américains (cette remarque vaut plus largement pour la plupart des revues *underground* nées dans les années soixante), à savoir leur propension à aborder librement tous les sujets avec une verve identique, sans se prévaloir d'une expertise quelconque mais avec un même esprit militant et iconoclaste : « La particularité de cette presse dite “ libre ” ou “ underground ” est qu'elle ne se referme pas sur un secteur de compétence, mélangeant volontiers le politique avec l'art, la poésie, l'écologie, l'éducation, la sexualité, etc⁵. »

1 Rockin Yaset, de son vrai nom Jean-François Michel, fondateur et rédacteur principal de la revue alternative basée à Cherbourg *Le Quetton*.

2 Nathalie QUINTANE, « Au bonheur des scélérats : poésie et presse libre des années 1970-1980 en Province », *Contre-cultures 1969-1989, l'esprit français*, Paris, La Maison Rouge/La Découverte, 2017, p. 295.

3 Source : Archives Autonomie, <https://archivesautonomies.org/spip.php?article2201>, page consultée le 20/05/2020. Ce site propose également un accès à l'intégralité des archives de la revue.

4 Steven JEZO-VANNIER, *Presse parallèle : la contre-culture en France dans les années soixante-dix*, Marseille, Le Mot et le reste, « Attitudes », 2011, p. 33.

5 *Contre-cultures 1969-1989, l'esprit français*, op. cit., p. 264.

Comme aux États-Unis ou en Angleterre, il est difficile d'effectuer un décompte exact des titres de la presse contre-culturelle en France. Quelques estimations permettent toutefois de donner une idée de la vitalité de ces publications :

La vraie nouveauté est ailleurs, du côté des titres apparus pendant et surtout après Mai 68. [...] Journaux et revues – la distinction est parfois impossible à faire – éclosent partout en France. André Rimaillho, dans son article sur la « presse sauvage » de 1973, estime qu'elle rassemble environ trois cents titres et cinq cents à six cent mille lecteurs ; Pierre Albert avance, au détour de son étude générale sur la presse française de 1979, le chiffre de deux cents publications, sans se risquer à estimer leur diffusion globale.¹

Jean-François Bizot, quant à lui, choisit de mettre à l'honneur quatre titres français dans son « Petit bottin mondain de la presse underground » : « *Actuel*, post-free jazz passé résolument underground. *Tout*, éphémère mais complémentaire. Avec Roland Castro, [Bernard] Kouchner, [Patrick] Rambaud, [Michel-Antoine] Burnier et [Guy] Hocquenghem (entre autres). *Le Parapluie*, avec Henri-Jean Enu et déjà Yves Adrien. *Le Pop* et les anars de la bande à [Jean]-Max Peteau². » Parmi ces quatre titres, tous, à l'exception du bimensuel d'inspiration maoïste *Tout !* presque exclusivement consacré à la politique, accordent une place importante voire prépondérante à la musique : *Actuel*, comme le rappelle brièvement Bizot, a d'abord été un journal musical ; *Le Pop*, « créé en mars 1970, [...] est le premier journal underground consacré à la musique pop. Le projet n'est pas seulement de rendre compte de la nouvelle culture musicale mais aussi de favoriser un nouveau système de production et de diffusion de la musique³. » Occupant en partie le même terrain que *Rock & Folk* et *Best*, ces journaux alternatifs abordent la musique de manière décomplexée, sans révérence excessive ni soupçons de collusion avec les maisons de disques (dont les encarts publicitaires constituent une source non négligeable de revenus au bénéfice de la presse musicale « officielle »). Leur influence s'étend donc bien au-delà de l'*underground* dont ils se revendiquent, et elle est particulièrement prégnante dans le domaine de la culture : « C'est probablement sur le plan culturel que l'influence de la nouvelle presse s'est faite, il est vrai, le plus durablement et le plus profondément sentir, bien au-delà des marges dans lesquelles la cantonnaient des tirages somme toute modestes. L'adoption d'un langage plus libre, de nouveaux comportements en matière d'éducation ou de rapports entre les sexes, des références musicales et graphiques inconnues de la génération précédente comptent parmi les

1 Laurent MARTIN, « La “ nouvelle presse ” en France dans les années 1970 ou la réussite par l'échec », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, vol. n° 98, avril 2008, p. 58.

2 Jean-François BIZOT (dir.), *Underground, l'histoire*, op. cit., p. 90.

3 Pierre-José CHADAIGNE, « La presse parallèle : une initiative jeune ? », *Médiamorphoses*, n° 13, 2005, p. 75.

acquis de la période⁴. » Revenir sur deux de ces titres – l’emblématique *Actuel*, et le plus discret mais très influent *Parapluie* – permet donc de mieux comprendre les infléchissements de *Rock & Folk*, confronté à d’autres manières d’aborder et de dire la musique.

II. B. 2. b - l’aventure de *Parapluie* : un parcours archétypal

L’histoire de *Parapluie* est indissociable de celle de son créateur, le musicien et plasticien Henri-Jean Enu. Enu est à la fois un héritier de la *beat generation*, dont il connaît et fait connaître les textes dès le début des années soixante, et un enfant de Mai 68, membre du Mouvement du 22-Mars et actif tout au long des journées de Mai. Un entretien accordé à Philippe Robert pour le deuxième tome de l’imposant projet éditorial *Agitation Frite, témoignages de l’underground français*, permet de préciser les circonstances de la création du journal, et surtout les motivations de son fondateur :

La création [de la revue] est le prolongement d’une démarche dont les premiers pas se situent début 1960. Je peins avec des encres d’imprimerie et des stencils, plus exactement l’envers des stencils de tracts ou de suppléments de journaux révolutionnaires auxquels je participe. C’est à ce moment que dans ma tête se forme le concept de « journal-peinture ». Après Mai 68, il n’est plus question de peindre uniquement avec des pinceaux.

Peindre avec des machines à imprimer, des rotatives ; inventer aussi une mise en page et une thématique rédactionnelle s’appuyant sur une volonté de rupture culturelle : voilà ce qui me préoccupe.

Le concept de « journal-peinture » vient aussi de la grande période de l’Europe centrale des années 1920, comme la revue *Ma*, de Lajos Kassák. Mais aussi, plus près de nous, de la démarche de Piero Manzoni.

Créer un véritable journal comme matière première à peindre me permet de me trouver ailleurs que dans une position « post-schwittersienne » ou néo-dadaïste, en évitant le Nouveau Réalisme et les conceptuels, qui refondent par d’autres voies la peinture de chevalet. Créer *Le Parapluie* apparaît être à mes yeux la solution. Les différentes phases d’élaboration du journal sont autant de moments constitutifs d’une œuvre. Une mise en page se dessine dans ma tête. Une thématique aussi. En automne 1970, je suis presque prêt.

Les morceaux d’un puzzle s’accumulent avec le temps. Tout devient clair. Il faut prendre la décision de faire paraître. [...] Je passe commande d’articles pour le premier numéro à Claude Pélieu, Jean-Louis Brau, et renforce la rédaction par des rencontres qui se succèdent avec plus ou moins de succès.

Il faut aussi mettre sur pied un réseau de diffusion. La librairie Actualités, située rue Dauphine à Paris et animée par Pierre Scias, joue un rôle important. Malgré tout, je suis obligé de vendre ma caméra Coutant 16 mm pour pouvoir continuer, le temps que les

4 Laurent MARTIN, « La “ nouvelle presse ” en France dans les années 1970 ou la réussite par l’échec », art. cité, p. 69.

équipes de colporteurs deviennent efficaces et que, par Gilles Yéprémian, tous les concerts soient couverts par nos vendeurs.¹

Ce retour circonstancié sur les débuts de *Parapluie* permet de distinguer quelques-uns des « marqueurs » d'une publication *underground* : la volonté de « rupture culturelle » revendiquée par Enu ; le financement à flux tendu (l'anecdote de la vente de la caméra est représentative de ce fréquent recours aux moyens du bord) ; le soutien d'un réseau amical ; le colportage. S'ajoute l'impulsion décisive, spécifiquement française, de Mai 68, véritable révélateur de tous les possibles contre-culturels. Les souvenirs d'Enu donnent à *Parapluie* un ancrage résolument littéraire et expérimental. Ainsi, il se souvient avoir sollicité Jean-Louis Brau et Claude Pélieu, deux poètes déjà reconnus au début des années 1970. Brau s'est construit une réputation au sein du groupe lettriste ; Pélieu, qui vit aux États-Unis, traduit les grands textes des écrivains *beat* et bâtit une œuvre poétique de premier plan, inspirée par les *cut-up* de William Burroughs et Brion Gysin. Quant au « parapluie » retenu comme titre, il fait évidemment référence à la fameuse « rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », la phrase de Lautréamont brandie en étendard par les surréalistes ainsi que par d'autres mouvements d'avant-garde.

Il reste que la place accordée à la musique, et à la *pop* en particulier, démarque *Parapluie* de la plupart des revues d'avant-garde germanoprates, volontiers élitistes, et le rapproche davantage de la presse *underground* anglo-saxonne, capable d'aborder les sujets les plus variés sans préjugés ni complexes. Il faut d'ailleurs rappeler qu'Henri-Jean Enu est aussi un musicien, fondateur et guitariste du groupe expérimental Fille qui mousse, dont l'unique album, enregistré en 1971 mais pressé à seulement quelques exemplaires avant de se voir réédité dans les années 1990², a depuis acquis une notoriété internationale. Or, Henri-Jean Enu n'établit aucune différence entre ses projets musicaux et journalistiques ; à ses yeux, si le support diffère, l'ambition demeure la même :

Dans les deux cas, il s'agit de poser les bases de catégories différentes. La thématique rédactionnelle est un choix, une rupture culturelle des catégories de la presse de l'époque, tout comme la mise en page. On ne parle pas des mêmes sujets, et on ne les montre pas de la même manière.

À tous les niveaux cela nécessite de l'invention, et les journalistes sont aussi d'authentiques artistes. Avec des interventions de ma part à différents niveaux de la fabrication du journal qui sont des manipulations de peintre : décalage de documents,

1 Philippe ROBERT, entretien avec Henri-Jean Enu, *AGITATION FRIITE, nouveaux témoignages de l'underground français*, tome 2, Nantes, Lenka lente, 2018, p. 31.

2 Voir Éric DESHAYES et Dominique GRIMAUD, *L'Underground musical en France*, op. cit., p. 127.

utilisation de documents en négatif et en positif, ou bien mélange des encres séparées par des plombs dans les encriers des rotatives...

Ces techniques de rupture se retrouvent dans mes compositions musicales par le mélange de différentes catégories musicales de différentes aires culturelles, avec une variation de mesures fixes et de mesures qui évoluent, du type de celles de la musique de tradition orale. Catégories musicales, catégories picturales et catégories traditionnelles de la presse sont soumises à des traitements esthétiques inhabituels.¹

Les conceptions esthétiques d'Henri-Jean Enu rejoignent celles de l'art total, tel qu'il est réinventé dans les années soixante à l'occasion des performances et autres *happenings*. Cette aspiration à effacer les barrières constitutives d'un genre ou d'un mode d'expression artistique trouve un écho dans la vitalité et la constante réinvention de la musique pop, passée en quelques années du rock'n'roll des pionniers aux orchestrations complexes des Beatles, des Beach Boys ou des groupes progressifs, qui n'hésitent pas à lorgner vers le jazz ou la musique classique. C'est donc tout naturellement que l'équipe rédactionnelle de *Parapluie* trouve son public chez les passionnés de musique, à la sortie des concerts, chez les lecteurs de *Best* et de *Rock & Folk*, ou encore entre les murs de la librairie Actualités, que mentionne Enu. Celle-ci est l'un des hauts-lieux de l'*underground* français de la fin des années soixante. On y distribue *Parapluie*, parmi d'autres titres contre-culturels ; on y croise la plupart des contributeurs de la revue ; et, comme le rappelle lui-même le libraire Pierre Scias, on y rencontre aussi les journalistes de *Rock & Folk* : « En 1970, j'étais à la mode. La librairie était le dernier salon où l'on cause ! Tout le monde passait : Michel Foucault, Edgar Morin, les mecs d'*Hara-Kiri*... [...] Les gens de *Rock & Folk* passaient, comme Paul et Marjorie Alessandrini ou Philippe Manœuvre. Yves Adrien venait régulièrement, lui aussi². » De fait, la librairie de Scias joue un temps à Paris, toutes proportions gardées, le rôle d'Indica, tenue par Barry Miles à Londres, ou de City Lights, créée à San Francisco par Lawrence Ferlinghetti : des lieux de diffusion, mais aussi de rencontres et d'échanges. Il n'est pas anodin, dans ce contexte, de citer plusieurs journalistes de *Rock & Folk* parmi les habitués du lieu. Cette proximité favorise les passages, le plus souvent occasionnels, d'un journal à l'autre. Plusieurs transfuges de *Rock & Folk* donneront ainsi à *Parapluie* des textes de premier ordre, publiés sans aucune censure par un journal qui ouvre largement ses pages à la musique pop, dès lors qu'elle sort des sentiers battus et affiche son non-conformisme et ses velléités révolutionnaires³.

1 Philippe ROBERT, entretien avec Henri-Jean Enu, *AGITATION FRIITE*, op. cit., pp. 35-36.

2 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 213.

3 On peut y lire, par exemple, des articles sur le MC5, Yoko Ono, Lou Reed, Colette Magny ou encore François Tusques.

Ces infidélités, sur lesquelles nous reviendrons, sont révélatrices de l'adhésion d'un certain nombre de contributeurs de *Rock & Folk* aux visées d'Henri-Jean Enu et, plus largement de la presse *underground* : d'une part la prise de distance avec le journalisme spécialisé, dont l'érudition n'excuserait ni la platitude du style ni l'oubli du monde ; d'autre part l'attrance grandissante pour un projet artistique collectif et global, qui, depuis le contenu jusqu'au support, vise à la fois l'émotion esthétique et l'efficacité propagandiste, en prise avec l'époque. Henri-Jean Enu n'hésite pas à comparer les journalistes à d'« authentiques artistes » : nul doute que cette conviction soit partagée, à ce moment de leur carrière, par Paul Alessandrini ou Yves Adrien. Quelques années plus tard, revenant sur l'aventure de sa revue dans la préface à un recueil d'articles tirés de *Parapluie*, Enu s'inscrit délibérément à contre-courant de la presse spécialisée, dont il déplore l'asservissement et le formalisme esthétique :

L'information ne doit pas être un tranquillisant qui endort, qui diminue. Elle est une réponse à une tendance générale pour la vie, l'aventure et le voyage, comme une manière d'exorciser la machine infernale du Dogme et du Figé.

Le projet s'articule autour de l'indépendance. Et la liberté n'a pas de prix. La lecture doit être une promenade pour l'œil, une mosaïque dans laquelle les textes, les photos et les bandes dessinées s'entremêlent. C'est que *Parapluie* s'insurge contre une conception monolithique d'une presse slogan, comme un tableau témoin d'une époque et d'une génération qui possède des modèles qu'on retrouve dans l'histoire de la presse et de la satire, de l'action typographique et de l'humour.¹

Parapluie cesse de paraître après seulement treize numéros et trois années d'activité. Toutefois son influence, à l'instar de nombreux autres titres de la presse contre-culturelle internationale, est inversement proportionnelle à sa durée d'existence, et beaucoup de ses collaborateurs accèdent par la suite à une reconnaissance durable.

II. B. 2. c - le pari *Actuel* : *underground* et rentabilité

L'histoire du magazine *Actuel* est beaucoup mieux documentée que celle de *Parapluie*, ne serait-ce que grâce à la longévité de la revue et au parcours de son principal animateur, le journaliste, écrivain et homme de médias Jean-François Bizot. Celui-ci a d'ailleurs écrit ou supervisé plusieurs ouvrages consacrés à *Actuel* et à la presse *underground*. Plus récemment, les journalistes Perrine Kervran et Anaïs Kien ont retracé l'aventure des *Années Actuel* dans un essai publié aux éditions Le Mot et le reste. Elles identifient d'emblée ce qui fait le paradoxe de ce mensuel, tout en assurant son passage à la postérité : « La plus grande victoire

1 Henri-Jean ENU (dir.), *Le Parapluie*, op. cit., p. 5.

d'*Actuel* est d'avoir popularisé la notion d'underground en France, permettant ainsi de nommer dans un ensemble flou, mais valorisé, des pratiques culturelles jusque-là marginales et isolées au sein de la société française¹. » Jean-François Bizot reviendra précisément sur ce terme d'*underground*, qu'il affectionnait, dans la préface de son livre-somme consacré à la contre-culture mondiale, *Underground, l'histoire* :

- Pourquoi donc avoir choisi de se grouper sous la bannière d'un mot américain ?
- Parce qu'il fallait un mot simple, à vocation mondiale, lisible par les regards éveillés de toutes les nations.
- Pourquoi pas contre-culture ?
- Parce que trop de contre, et trop de culture.

Nous avons plutôt en tête des mots comme clandestinité, résistance, parasite. La métaphore, vécue j'insiste, d'un virus planqué dans l'intestin d'une bête immonde pour mieux la dévorer. [...] Quand on a adopté le mot *underground*, entre 1965 et 1970, on avait besoin de l'Amérique. Elle faisait mirage dans cette Europe des petits costumes et des bleus d'ouvrier.²

Jean-François Bizot justifie ici précisément le choix de la terminologie anglo-saxonne : d'abord, la volonté de sortir du champ culturel français, dans lequel culture et contre-culture sont les deux faces d'une même tradition élitare. La revendication de l'*underground* est donc en elle-même un travail de sape dans le paysage intellectuel environnant. Ensuite, la fascination pour l'Amérique, pourvoyeuse de mythes, débordant d'une énergie et d'une inventivité qui, au début des années soixante-dix, semblent encore inépuisables. Il faut dire que pour Bizot, le voyage aux États-Unis est une révélation, qui accélère sa conversion aux idéaux alternatifs et le convainc d'exporter en France la contre-culture d'outre-Atlantique :

C'est alors que Jean-François Bizot, assez tardivement, entre en collision avec la contre-culture aux États-Unis en 1969, même s'il a vraisemblablement déjà traversé l'Atlantique en 1967 et 1968 ; il en revient totalement fasciné, mieux : converti. Là-bas, il trouve la réponse aux questions sociales qui le taraudent, la possibilité de changer la vie, et surtout l'alternative au grand soir dont il est revenu aux lendemains de Mai 68 et au gauchisme militant auquel il n'a jamais totalement adhéré. Il va à New York, séjourne quelques mois à Berkeley (le campus où est née la contre-culture à travers le *free speech movement*), vit parmi les féministes aux côtés de la Red family de la francophile/francophone Jane Fonda, découvre le Women's Lib, et voit s'ébaucher les premières réflexions écologiques. En Californie, il rencontre des chanteurs, des musiciens, des gens qui vivent et inventent une nouvelle société au quotidien. Il lit la *free press*, s'initie au psychédélisme et découvre les Black panthers. Mais il attendra 1970 pour expérimenter les hallucinogènes dans la communauté de New Buffalo au Nouveau-Mexique.

1 Perrine KERVRAN et Anaïs KIEN, *Les Années Actuel, contestations rigolardes et aventures modernes*, Marseille, Le Mot et le reste, « Attitudes », 2010, p. 10.

2 Jean-François BIZOT (dir.), *Underground, l'histoire*, op. cit., p. 7.

Ce voyage, du propre aveu de Jean-François Bizot et de son équipe, est un moment fondateur, pour lui comme pour le journal.¹

Ainsi Jean-François Bizot devient-il un prosélyte de l'*underground* américain, après un voyage initiatique assez semblable à celui qu'avait effectué Alain Dister deux ans plus tôt. Mais alors que Dister est présent dès les débuts de l'« aventure hippie² », Bizot assiste plutôt à ses derniers feux, voire à sa lucrative récupération. Ce point est capital, car si Jean-François Bizot est sincèrement enthousiasmé par sa rencontre avec l'*underground* américain, il n'en perçoit pas moins, en homme d'affaires avisé, son potentiel économique auprès du public hexagonal : « S'il veut certes changer le monde et faire la révolution du quotidien, c'est aussi un futur patron de presse qui veut sortir un journal qui marche et pas un fanzine gratuit. Le thème de la contre-culture est un bon créneau, c'est un thème qui se conjugue au niveau international, un thème porteur, un thème peu relayé en France et surtout qui n'a pas encore de journal³. » Bizot, de retour en France va effectivement réussir le pari de transformer le mensuel *Actuel* première formule, essentiellement consacré au *free jazz* et à la musique expérimentale⁴, en un magazine consacré à l'*underground* sous toutes ses formes, calqué sur ses modèles américains, et atteignant l'équilibre financier. Après quelques années d'interruption, le titre, relancé par Bizot en 1979, connaîtra même plusieurs années fastes, avec des tirages atteignant les 400 000 exemplaires⁵. De ce point de vue, le périple américain est riche d'enseignements rapidement mis en pratique. Première leçon apprise des journaux *underground* anglo-saxons : il faut soigner la mise en page, le lettrage et les illustrations, passer du noir et blanc à la couleur pour se faire remarquer. « Alors que la plupart des tracts de 1968 avaient encore la raideur de comptes-rendus d'AG dactylographiés, la presse des années 1970, s'inspirant de la *free press* américaine, introduit couleurs, illustrations et déstructure les maquettes de manière anarchiquement sophistiquée⁶. » Deuxième leçon : tous les sujets peuvent être abordés et passés au crible de la contre-culture, qui est un point de vue en soi, une sorte de renversement permanent et jubilatoire des valeurs établies, tel le carnaval médiéval analysé par Mikhaïl Bakhtine :

Progressivement Jean-François Bizot et Michel-Antoine Burnier s'accordent sur la posture qui commandera leur projet de journal. Elle s'incarne dans la figure du *freak* qui rassemble et tient lieu de modèle. Cousin intellectuel du hippie, le *freak* se tient à distance des idéologies et de toute pensée dogmatique, adoptant une posture critique face à la

1 Perrine KERVRAN, et Anaïs KIEN, *Les Années Actuel*, op. cit., p. 36.

2 C'est ainsi que le journaliste Jean-Pierre Bouyxou intitule son essai consacré à l'histoire de ce mouvement ; voir Jean-Pierre BOUYXOU et Pierre DELANNOY, *L'Aventure hippie*, Paris, Plon, 1992.

3 Perrine KERVRAN et Anaïs KIEN, *Les Années Actuel*, op. cit., p. 38.

4 Comme *Parapluie*, *Actuel* est dirigé de 1967 à 1970 par un musicien, le percussionniste Claude Delcloo.

5 Chiffre cité par Marjorie PHILIBERT, « Valeurs Actuel », *Les Inrockuptibles*, 01/06/11, pp. 102-103.

6 Guillaume DESANGES et François PIRON (dir.), *Contre-cultures 1969-1989*, op. cit., p. 265.

culture dominante sans la renier pour autant, il la renouvelle pour en inventer une autre, une contre-culture. Le *freak* devient la figure de ralliement du mouvement que veut impulser le journal.¹

Troisième leçon, qui explique pourquoi *Actuel* finit par concurrencer *Rock & Folk* sur son propre terrain : il faut couvrir les sujets qui intéressent la jeunesse et n'ont pas leur place dans la presse traditionnelle française. Parmi ces sujets passés sous silence : la drogue, le sexe, et le rock. Christophe Quillien, dans son histoire de *Rock & Folk*, donne judicieusement la parole à Jean-Pierre Lentin, musicien et responsable des pages Musique d'*Actuel*, qui revient sur le rapport de la revue à l'actualité musicale : « Jean-François Bizot , grand amateur de jazz, était journaliste à *L'Express*. Il venait de découvrir l'Amérique. Il a dit à Karakos [*Jean Georgakarakos, propriétaire d'Actuel à l'arrivée de Jean-François Bizot*] : “ Il faut parler de rock ! ” Bizot s'est associé avec lui et Karakos est parti juste après. Je suis arrivé au numéro trois ou quatre. Le journal était très influencé par la contre-culture américaine. À ce moment-là, ça touchait très peu de monde. » Plus loin, Jean-Pierre Lentin ajoute : « Jean-François Bizot ne voulait pas faire un journal de musique mais un journal de société et de contre-culture avec des pages sur la musique². » Journal de contre-culture, certes, mais avec une base éditoriale solide et stable (la plupart des journalistes ont le statut de salariés), des tirages conséquents et un mode de diffusion conventionnel, à savoir la distribution en kiosque, via les Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne (NMPP, devenues Prestalis au début des années 2000), le colportage ou le dépôt dans quelques librairies amies ne venant qu'en appoint. *Actuel* symbolise donc, pour beaucoup, la presse *underground* en France, mais son modèle économique le rapproche davantage des revues traditionnelles. Le parallèle avec *Rock & Folk* est pertinent non seulement à ce titre, mais sans doute aussi au niveau des contenus : *Actuel* semble parfois prolonger la démarche d'ouverture à des sujets extra-musicaux, et contre-culturels, tentée par *Rock & Folk* à la fin des années soixante. Les journalistes les plus lucides, tel Paul Alessandrini qui travaillera pour les deux revues, ne s'y trompent pas :

Jean-François Bizot disait : « *Actuel* prend la place de *Rock & Folk* là où *Rock & Folk* s'arrête. » Il n'avait pas tort. Bizot avait bien senti le mouvement de la contre-culture. Il avait voyagé aux États-Unis, il était très concerné par la culture californienne et la marginalité. Il avait envie de traduire tout ce qui se passait par un magazine. *Actuel* a joué le rôle que *Rock & Folk* aurait dû jouer. [...] À *Rock & Folk* il n'y avait pas de ligne directrice, mais des individualités qui écrivaient.³

1 Perrine KERVRAN et Anaïs KIEN, *Les Années Actuel*, op. cit., p.p 64-65.

2 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 270.

3 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 271.

Si *Actuel* est perçu par certains – dont Jean-François Bizot lui-même – comme le prolongement de *Rock & Folk*, la première interruption de la revue, entre 1975 et 1979, règle du moins la question d’une concurrence potentiellement menaçante, d’autant que la ligne éditoriale d’*Actuel* séduit une partie des journalistes de *Rock & Folk*. À son retour en kiosque en 1979, *Actuel* se tourne davantage vers le journalisme sociétal et grand public, et réduit considérablement la part accordée à la musique. Quant à savoir si *Actuel* est une revue *underground*, ou une revue grand public qui parle de l’*underground*, il est amusant de constater que l’édition de 1975 du « Que sais-je ? » consacré à *La Pop-music* établit un distinguo révélateur au sein des « revues françaises », qu’il liste comme suit :

– *Rock & Folk*, 14, rue Chaptal, Paris (9^e).

– *Actuel*, 60, rue de Richelieu, Paris (2^e).

– *Best*, 26, rue Feydeau, Paris (2^e).

– *Extra*, 27, rue Bleue, Paris (9^e).

– *Pop-Music*, 121, boulevard Haussman, Paris (8^e).

Et les revues *underground*¹ [c’est moi qui souligne].

1 Henry SKOFF TORGUE, *La Pop-music*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 1601, 1975, p. 125.

II. C/ Courir après la contre-culture

II. C. 1/ Des velléités révolutionnaires dans un cadre traditionnel

II. C. I. a - pourquoi *Rock & Folk* n'est pas un journal *underground*

Plusieurs raisons majeures interdisent à *Rock & Folk* de prétendre à l'*underground* dont se revendiquent les journaux indépendants de l'après-68. La plus évidente est structurelle : le magazine a été créé sous l'égide de *Jazz Hot*, avec des journalistes appointés, un circuit de distribution externalisé et, dès ses débuts, un recours à la publicité pour parvenir à l'équilibre financier :

Durant les premiers temps de son existence, les rares pages de publicité présentes dans les pages de *Rock & Folk* sont achetées par les maisons de disques. [...] Bientôt, le journal augmentera son volume d'annonces publicitaires de manière spectaculaire, au fur et à mesure qu'il verra sa diffusion grimper. Car, avec la décennie 1970, *Rock & Folk* va prendre de plus en plus d'importance. Ses ventes progressent. Sa pagination se développe jusqu'à frôler les deux cents pages.¹

Le succès grandissant du mensuel va de pair avec l'augmentation de ses recettes publicitaires, ce qui n'est pas sans poser question lorsque ces recettes proviennent de maisons de disques dont les journalistes sont chargés de chroniquer la production... Une telle situation représenterait un conflit d'intérêts inacceptable pour les journalistes de l'« underpresse ». De plus, *Rock & Folk* est initialement soumis à la loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, qui limite considérablement la liberté d'expression de la revue puisque celle-ci ne doit « comporter aucun contenu présentant un danger pour la jeunesse en raison de son caractère pornographique ou lorsqu'il est susceptible d'inciter à la discrimination ou à la haine contre une personne déterminée ou un groupe de personnes, aux atteintes à la dignité humaine, à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants ou de substances psychotropes, à la violence ou à tous actes qualifiés de crimes ou de délits ou de nature à nuire à l'épanouissement physique, mental ou moral de l'enfance ou la jeunesse². » De ce fait, la prudence de *Rock & Folk* vis-à-vis de tous les sujets potentiellement sulfureux est particulièrement sensible dans les premières années du magazine. Au sujet de la drogue, par exemple :

1 Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., pp. 155-156.

2 Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000878175>, page consultée le 26/08/20.

Concernant la drogue, le message du journal n'a pas de vocation moralisatrice. Il n'est d'abord que le résultat d'une expérience personnelle et ensuite d'une opinion qui s'affirme aussi comme telle. Citons entre autres l'amusant article intitulé « Les Beatles ? Oui ! Le LSD ? Bof... » (*Rock & Folk*, n° 10, août-septembre 1967, p. 44 *sq.*), dont le titre résume à lui seul l'opinion que les journalistes expriment en leur nom propre : ils s'en tiennent à une neutralité qui rappelle les beaux jours de *Salut Les Copains*. Ils veulent la musique des Beatles, mais pas la drogue qui pourtant, leur est associée.¹

Christophe Quillien rappelle également que suite à la parution dans les pages du mensuel d'une interview d'Eric Clapton, alors guitariste du groupe Cream, qui s'enthousiasmait pour le haschisch et annonçait son intention d'expérimenter le LSD, la rédaction de *Rock & Folk* avait jugé bon de publier une « note » précisant qu'à ses yeux « les Cream n'ont vraiment pas besoin de cette dangereuse expérience² ». Seul Alain Dister, depuis la Californie, intègre pleinement l'influence des drogues psychédéliques dans l'émergence du phénomène hippie. Philippe Koechlin lui-même reconnaît que *Rock & Folk* affichait des positions plutôt conservatrices dans ce domaine : « La drogue n'a jamais été innocentée dans *Rock & Folk*, plutôt l'inverse³ ». À titre de comparaison, le mensuel anglo-australien *Oz*, dans son numéro de mai 1967, proposait à ses lecteurs de compléter et d'envoyer au Chancelier de l'Échiquier britannique, Roy Jenkins, un coupon ainsi libellé :

Dear Mr Jenkins,

Either produce clear and undisputed evidence that pot and/or LSD are more harmful than alcohol or stop interfering with personal liberty. As it stands now, the drugs law, like Prohibition, is widely abused and is thus a bad one.

Yours faithfully,⁴

Politiquement, *Rock & Folk* fait preuve d'une semblable prudence, y compris dans les mois qui suivent Mai 68. L'intérêt pour les différentes manifestations de la contre-culture s'exprime, nous l'avons vu, par l'ouverture à des sujets extra-musicaux, mais c'est une neutralité de principe qui l'emporte le plus souvent sur toute prise de position. Dans la plupart

1 Marc SAVEV, « Deux exemples de presse musicale jeune en France, de 1966 à 1969 : *Salut Les Copains* et *Rock & Folk* », art. cité, pp. 8-9.

2 Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 86.

3 Philippe KOEHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., p. 114.

4 *London Oz*, n° 3, mai 1967, p. 15.

Notre traduction :

« Cher Monsieur Jenkins,

Soit vous produisez clairement et de manière indiscutable la preuve que la marijuana et / ou le LSD sont plus nocifs que l'alcool, soit vous cessez d'interférer avec les libertés personnelles. Dans l'état actuel des choses, la loi sur les drogues, tout comme l'était la Prohibition, est largement abusive et par conséquent c'est une mauvaise loi.

Respectueusement,

des cas, comme pour les articles traitant de la drogue, les rares passages consacrés à la politique française ou internationale sont accompagnés de mises en garde et autres précautions maladroites. C'est le cas dans le long compte-rendu de Jacques Vassal, intitulé « Yippies et folk », consacré à la Convention démocrate de Washington. Jacques Vassal avait couvert cet événement en août 1968, relatant principalement les nombreux concerts qui accompagnaient la tenue de la Convention, relevant également la présence de plusieurs écrivains (Jean Genet, Allen Ginsberg, William Burroughs) dont il ne détaillait pas les interventions. Cependant, Vassal se sent obligé de préciser, au beau milieu de son article : « Les notes qui suivent vont peut-être agacer certains de nos lecteurs qui les trouveront trop “politiques” pour une revue spécialisée comme la nôtre¹. » L'irruption du politique, lorsqu'elle advient, est immédiatement mise à distance, comme ne relevant pas de la compétence du journal. Et sa présence très occasionnelle nécessite *a minima* des justifications préalables.

Questionné à ce sujet, Paul Alessandrini s'exprime sur son positionnement d'alors. On peut raisonnablement penser que la plupart des contributeurs de *Rock & Folk* partageaient son point de vue : « Je n'étais pas politisé – même si j'avais des convictions –, je n'étais pas révolutionnaire. J'ai compris le phénomène de Mai 68, mais mon seul acte révolutionnaire a consisté à passer un pavé à Jean-Luc Godard, rue Soufflot ! J'exprimais seulement ce qui était dans l'air du temps. J'étais là pour traduire la réalité, c'est-à-dire la révolte politique². » « Traduire la réalité », et non transformer le monde, comme s'y emploient la plupart des journaux *underground* : le journalisme tel qu'il se pratique à *Rock & Folk* relèverait donc d'une approche relativement orthodoxe, bien loin du « journalisme *gonzo* » de Tom Wolfe et Hunter Thompson et de son hyper-subjectivité assumée. Cette différence est essentielle : elle constitue une véritable ligne de démarcation entre le travail du journaliste et celui de l'écrivain, Thompson et Wolfe accédant à ce statut précisément parce qu'ils franchissent délibérément la ligne et, ce faisant, s'affranchissent des codes en vigueur dans leur profession. Il reste que *Rock & Folk*, à défaut d'une ligne éditoriale révolutionnaire, manifeste son intérêt, mêlé d'une discrète sympathie, pour la plupart des fétiches de la presse *underground*, conscient que la musique qu'il défend a désormais partie liée avec cet écosystème radical. C'est en raison de ces affinités qu'André Bercoff, dans son livre sur l'« underpresse », cite à

1 *Rock & Folk*, n° 24, janvier 1969, p. 38.

2 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 137.

plusieurs reprises la revue, la comparant volontiers à *Actuel*, et la distinguant des autres magazines consacrés à la musique pop :

Rock & Folk atteint les 80 000 exemplaires en moins de deux ans. *Best*, *Pop Music*, *Music Maker* (à la brève existence) traitent la nouvelle musique comme *Hit* et *Salut Les Copains* babillent sur les idoles : rien à signaler. À l'exception de *Rock & Folk* et d'*Actuel* première manière, qui font un véritable effort pour rendre compte des manifestations parallèles, des revues, journaux, et qui arborent dans leurs rangs quelques tempéraments certains, les autres n'auront que le mérite de faire écouter de bons disques – ce qui est déjà ça.¹

Rock & Folk ne peut donc être qualifié de revue *underground*, mais est régulièrement cité, dans les articles et ouvrages qui s'intéressent à ces publications, comme une sorte de proche parent. Cette inclusion s'explique par le recours de plus en plus marqué à quelques-uns des attributs de l'« underpresse » contre-culturelle.

II. C. 1. b - dans le souterrain : le repositionnement de *Rock & Folk*

La rencontre de *Rock & Folk* avec l'*underground* dépasse le simple opportunisme éditorial, bien qu'un tel repositionnement ne soit sans doute pas exempt d'arrière-pensées commerciales. On ne peut douter de l'intérêt sincère d'une partie des contributeurs pour les productions alternatives, et de leur envie de les défendre dans les pages de la revue. C'est à cette fin que Paul Alessandrini, toujours lui, inaugure dans le numéro 46 de novembre 1970 une rubrique explicitement baptisée « Nouvelles de l'*underground* », qui devient, quelques mois plus tard², « Bruits de l'ombre ». Alessandrini, comme à son habitude, commence par expliquer son initiative, défendant un point de vue global sur l'*underground* comme mode d'expression artistique caractérisé par sa posture, son écart assumé :

Ce mot qui ne veut plus rien dire, perverti au point de devenir une étiquette commerciale, nous le prendrons au sens réel de souterrain. En fait, des nouvelles de ceux qui s'essaient, de ceux qui travaillent et créent hors de la lumière des projecteurs, différemment, sûrs de leur démarche. Ceux qui restent, volontairement, ou que l'on rejette, en marge. Cessons de rêver à des cinémas différents, à des musiques différentes, à des lumières et une presse autre, à toute une mythologie anglo-saxonne quand tout ceci existe maintenant, ici.³

Ce cadrage liminaire est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, il crée une dissonance au sein même du journal, promouvant l'*underground* contre le *mainstream*, les artistes français contre la « mythologie anglo-saxonne ». Il suffit de parcourir le sommaire⁴ de ce même

1 André BERCOFF, *L'Autre France : l'underpresse*, op. cit., p. 102.

2 Plus exactement, dans le n° 49 daté de février 1971.

3 *Rock & Folk*, n° 46, novembre 1970, p. 19.

4 *Ibid.*, p. 23.

numéro pour constater qu'un tel point de vue ne reflète en rien la tendance majoritaire de *Rock & Folk* : les articles les plus importants y sont consacrés à Jethro Tull, à Blood Sweat and Tears et aux Rolling Stones, soit trois des groupes de pop anglo-saxonne les plus en vue du moment, largement tributaires du vedettariat et de la force de frappe promotionnelle de leurs maisons de disques (respectivement, Island, Columbia et Decca). De plus, il adopte dans son approche de l'*underground* la même perspective globalisante que les publications contre-culturelles « authentiques » : cinéma, musique, lumières, presse auraient ainsi, telles les deux faces d'une médaille, leur avers officiel et leur revers « souterrain », dont Alessandrini semble proclamer la supériorité. Enfin, il esquisse en sous-main un parallèle entre la situation de l'*underground* et celle de cette nouvelle rubrique, véritablement « en marge » puisque cantonnée à trois colonnes en début et en fin de journal (quand les Rolling Stones, en couverture de ce même numéro, occupent à eux seuls dix-huit pleines pages !)

Concrètement, ces premières « nouvelles de l'*underground* » proposent un pêle-mêle de nouveautés dans tous les domaines artistiques, nouveautés parfois plus expérimentales que réellement souterraines, au sens où certains des artistes cités ont déjà acquis une certaine notoriété. Alessandrini évoque tour à tour le cinéaste Philippe Garrel, le groupe Red Noise, l'artiste Yoko Ono, la « parution très prochaine, chez Christian Bourgois, [...] d'une nouvelle collection consacrée à de jeunes écrivains, tous en prise directe avec le mouvement pop¹ », le peintre Martial Raysse, le groupe Bachdenkel, la librairie Actualités et la revue *Parapluie* lancée par Henri-Jean Enu. La littérature y a donc sa place, bien que Paul Alessandrini soit aussi titulaire de la rubrique « Presse Livres », que l'on retrouve dans le même numéro. Celle-ci, selon le principe des vases communicants, s'ouvre d'ailleurs sur une critique dithyrambique... du premier titre paru dans la pseudo-collection des éditions Christian Bourgois, *Le Bleu, le bleu* de Dashiell Hedayat², plus connu à l'époque pour son disque *La Devanture des ivresses*, sorti la même année sous le pseudonyme éminemment littéraire de Melmoth. En somme, l'activité de Paul Alessandrini est celle d'un journaliste *underground* au sein d'une revue qui ne l'est pas : tous ses articles brassent les mêmes obsessions, largement extra-musicales, foncièrement contre-culturelles, qui débordent le cadre des rubriques qu'il anime, et prennent volontiers pour sujets des artistes qui eux-mêmes transcendent les catégories et les supports. Cette écriture en contrepoint, qui ne trouvera jamais pleinement sa

1 Il n'y aura jamais de collection *stricto sensu*, mais les éditions Bourgois publieront en effet des textes de Dashiell Hedayat (*alias* Jack-Alain Léger), Claude Klotz (*alias* Patrick Cauvin), Claude Cariguel ou encore Serge Rezvani, tous marqué par la culture pop.

2 Dashiell HEDAYAT, *Le Bleu, le bleu*, Paris, C. Bourgois, 1971.

place au sein du mensuel, n'est toutefois possible que dans le cadre plus large d'un rapprochement avec les thèmes et les postures de l'*underground*.

Pour s'en convaincre, il est instructif de chercher dans les sommaires de *Rock & Folk* période 1967-1971 les marqueurs de la « contre-société hippie », brillamment mis en évidence par le sociologue Stuart Hall dans l'article du même nom, traduit et paru en France en mai 1970¹. Partant du principe que « les symboles, valeurs signifiantes, croyances et attitudes, projets et aspirations d'un groupuscule comme les hippies constituent, lorsqu'ils sont pris dans leur ensemble, et pour ces mêmes hippies, une façon d'être significative et signifiante² », Hall s'attache ensuite à catégoriser ces symboles et valeurs. Il distingue successivement les « slogans et formes d'expression », la « pauvreté », la « thématique indienne », le « mysticisme et [le] désengagement », le « pastoral et l'arcadien », le « grégarisme », l'« amour », le « moment existentiel » et le « flower power ». Autant de thématiques traitées dans *Rock & Folk* : pensons, pour les slogans et formes d'expression, à l'« excitant lexique psychédélique » d'Alain Dister³; pour la pauvreté, à l'article « On the road again » de Robert Kanner sur la « confrérie des clochards » américains⁴; pour la thématique indienne, à l'interview du critique littéraire Leslie Fiedler par Jacques Vassal à l'occasion de la parution française de son essai *Le Retour du Peau-Rouge*⁵; pour le « mysticisme », au reportage de Bernard Plossu à Goa⁶; pour le « pastoral » et le « grégarisme », à cet autre article de Bernard Plossu sur la Californie et ses communautés⁷; pour l'« amour », à l'entretien de Paul Alessandrini avec Edgar Morin après la sortie de son *Journal de Californie* aux éditions du Seuil⁸; pour le « moment existentiel », aux réflexions de Françoise Seloron sur « La Pop sauvage » et la « nécessité de s'exprimer en dehors des normes culturelles, la musique étant le catalyseur ou le détonateur le mieux approprié à cette libre expression collective et existentielle⁹ »; enfin, pour le « flower power », à la quasi-totalité des premiers articles américains d'Alain Dister. On le voit, les thèmes de la contre-culture s'invitent avec régularité dans la revue, par le biais d'articles qui délaissent le domaine musical pour s'intéresser à la politique, au militantisme, à la sociologie, au voyage... Ces incursions n'auraient pas été

1 Stuart HALL, « La Contre-société hippie », *Politique aujourd'hui*, mai 1970, pp. 75-90, reproduit en fac-similé dans *Volume !*, n° 9-2, 2012, pp. 133-148.

2 *Ibid.*, p. 134.

3 *Rock & Folk*, n° 7, mai 1967, p. 8.

4 *Rock & Folk*, n° 25, février 1969, pp. 32-34.

5 *Rock & Folk*, n° 53, juin 1971, pp. 73-74.

6 *Rock & Folk*, n° 42, juillet 1970, p. 46.

7 *Rock & Folk*, n° 50, mars 1971, pp. 70-72.

8 *Rock & Folk*, n° 49, février 1971, pp. 68-72.

9 *Rock & Folk*, n° 52, mai 1971, p. 54.

possible sans la grande liberté accordée à son équipe par Philippe Koechlin, enclin à offrir un espace de libre expression aux journalistes les plus talentueux, sans jamais perdre de vue la ligne directrice de *Rock & Folk*, celle qui occupe ses couvertures et l'essentiel de son contenu : la musique pop anglo-saxonne. Toutefois, cet exercice d'équilibriste ne va pas sans nourrir des frustrations plus ou moins latentes.

II. C. 2/ La forme à défaut du fond ?

II. C. 2. a - des publicités sous influence

L'imprégnation de l'*underground* est donc sensible dans *Rock & Folk* dès la fin des années soixante. Elle s'exprime, nous l'avons vu, dans une rubrique dédiée, mais se devine aussi dans d'autres espaces – toujours périphériques – du journal, comme le remarque Steven Jezo-Vannier dans son essai sur la *Presse parallèle* :

Si les pages de *Rock & Folk* ne sont pas souvent ouvertes pour les groupes de rock français, les verrous cèdent peu à peu durant les années soixante-dix, devant un *underground* grandissant et de plus en plus attractif. Les rubriques se multiplient : Philippe Paringaux durcit le ton de sa tribune dans « Bricoles » ; Patrice Blanc-Francard anime « Boogie Woogie » où il présente les titres de la presse étrangère ; Jonathan Farren occupe la rubrique « Cinéma » après avoir écrit pour *Le Parapluie* et *Politique Hebdo* ; Paul Alessandrini tient la rubrique « Presse Livres » où l'on parle littérature, poésie et bandes dessinées.¹

Un autre espace marginal, souvent passé sous silence, contribue lui aussi à renforcer l'impression de proche parenté avec la presse contre-culturelle. Il s'agit de la place réservée à la publicité, qui représente alors l'une des principales ressources financières de *Rock & Folk*. Celle-ci se partage essentiellement entre les annonces pour des instruments de musique ou du matériel de sonorisation, et les encarts promotionnels des maisons de disques. Pourtant, entre 1971 et 1973, les annonces pour des publications de la contre-culture se multiplient dans le magazine, fonctionnant en quelque sorte comme un garant d'« authenticité *underground* » et traduisant visuellement, au-delà de l'objectif publicitaire, une proximité implicite. Cet effet du paratexte, ou plus précisément de l'épitéxte publicitaire, pour reprendre les termes utilisés par Gérard Genette², a été étudié récemment par Lise Renaud dans un article consacré à la « configuration des pratiques numériques ». Constatant que le format numérique, en particulier sur internet, est particulièrement investi par la publicité, elle convoque les outils

1 Steven JEZO-VANNIER, *Presse parallèle : la contre-culture en France dans les années soixante-dix*, op. cit., p. 248.

2 Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

d'analyse de Genette pour souligner la portée décisive, bien que peu signalée, de cet environnement publicitaire adjacent :

Nous émettons l'hypothèse que le discours d'accompagnement des médias informatisés peut être analysé comme un paratexte tel qu'il est défini dans *Seuils*. Cette approche permet de donner une cohérence par leur visée performative à des éléments discursifs hétérogènes et disséminés. Cela donne de surcroît la possibilité de questionner la circulation entre texte et hors texte, discours sur et discours autour des objets info-communicationnels.¹

De la même manière, on peut penser que l'arrivée progressive de publicités contre-culturelles dans les pages du mensuel joue un rôle de marqueur discret, en suggérant une connivence dont la matière première de *Rock & Folk* paraît à première vue évacuer la possibilité. La proposition de Lise Renaud, qui s'appuie sur l'analyse de pages *web*, nous semble également pouvoir s'appliquer de manière pertinente à la fonction détournée de ces encarts publicitaires dans *Rock & Folk* :

Suivant cette perspective, l'intérêt de considérer les énoncés promotionnels comme un épitexte, c'est-à-dire un texte inscrit sur un support différent du média qu'il promeut mais auquel il est attaché en tant que guide interprétatif, permet d'insister sur la relation entre les énoncés autour et les productions médiatiques qu'ils escortent. Les figures, les imaginaires que les discours promotionnels expriment, sont étroitement liés aux médias et pratiques qu'ils représentent. Ils ne font pas que graviter et se propager autour, ils les habitent. Ils sont à leur service mais en même temps sont encapsulés dans le média sans qu'il soit aisé de déterminer une origine, une provenance à cette nébuleuse de figures.²

La présence de ces publicités entretient donc une confusion plus ou moins délibérée mais, en dernier ressort, bénéfique à l'image du journal. Les exemples ne manquent pas : publicité pour *Actuel*, en mars 1971³ ; pour le supplément du magazine *Planète* consacré à Bob Dylan et à la *beat generation*, en mai 1971⁴ ; reproduction de la couverture du mensuel féministe *Le Torchon brûle*, en juillet 1971⁵ ; publicité pour le lancement de *L'Écho des savanes*, en juin 1972⁶... Le recours de plus en plus fréquent, dans les pages de *Rock & Folk*, aux illustrations de Robert Crumb, dessinateur iconique de la contre-culture américaine, qui était lui-même abondamment reproduit dans les pages d'*Actuel*, relève très probablement du même procédé : en juillet 1972, un article sur la sortie au cinéma du dessin animé *Fritz The Cat* est l'occasion de reproduire une image de Crumb sur une demi-page⁷ ; peu de temps après, c'est une histoire

1 Lise RENAUD, « Le Paratexte pour penser la configuration des pratiques numériques », *Communication & Langages*, n° 202, 2019, pp. 83-84.

2 *Ibid.*, p. 93.

3 *Rock & Folk*, n° 50, mars 1971, p. 82.

4 *Rock & Folk*, n° 52, mai 1971, p. 3.

5 *Rock & Folk*, n° 54, juillet 1971, p. 19.

6 *Rock & Folk*, n° 65, juin 1972, p. 95.

7 *Rock & Folk*, n° 66, juillet 1972, p. 8.

des *comics* américains par Marjorie Alessandrini qui permet de convoquer de nouveau les illustrations de Crumb, en particulier sur deux pleines pages dont une en couleurs¹. Ainsi *Rock & Folk*, revue musicale de qualité mais incontestablement *mainstream*, entretient-elle l'illusion de l'*underground* en empruntant les flamboyants atours, tout en suggérant une parenté flatteuse avec ses cousins souterrains.

II. C. 2. b - écrire autrement en écrivant pour les autres

Bien que *Rock & Folk* lorgne à l'évidence vers l'« underpresse » française et anglo-saxonne, il ne le fait jamais que de manière marginale, ce qui n'est pas sans susciter l'impatience de certains de ses journalistes. Philippe Koechlin et Philippe Paringaux gardent le cap d'une revue avant tout musicale et spécialisée. Tous deux répugnent à faire de la culture rock naissante une véritable contre-culture, au sens où l'entend Claude Chastagner dans son essai *De la culture rock* :

Pendant longtemps, il fut impossible de parler de “ culture rock ” sans y voir un oxymore, une contradiction dans les termes, un monstre, au même titre que l'expression “ industrie culturelle ” inventée par Adorno. [...] Progressivement, pourtant, elle s'est offert une respectabilité sociologique et anthropologique. Oui, on pouvait parler de culture rock si on décrivait les comportements, les goûts et les valeurs des jeunes Occidentaux, si on les inscrivait dans ce que les sociologues et la presse ont précisément appelé, à la suite de Theodore Roszak, une contre-culture.²

C'est précisément ce pas que ni Koechlin, ni Paringaux ne se décident à franchir, pour des raisons qui tiennent sans doute, à la fois de leur aversion pour l'esprit de sérieux, et de leurs doutes quant à la légitimité d'une supposée culture rock. Au contraire, leur collaborateur Paul Alessandrini perçoit la dimension sociologique et critique de cette musique, et s'en explique dans un développement que Philippe Koechlin, bien que ne partageant pas son point de vue, fera figurer dans ses *Mémoires de rock et de folk* : « Si l'on a pu déterminer que la musique pop était née de la révolte, si on peut faire le constat qu'elle reste, malgré les tentatives de récupération, l'expression la plus vraie de cette révolte blanche, le problème reste posé : celui du dépassement de la subversion vers la révolution³. » Yves Adrien témoigne lui aussi avec acuité de cette difficulté grandissante à sortir de la ligne imposée par le duo Koechlin-Paringaux : « À partir du moment où l'on monte en force dans une sphère plus intellectuelle – Alessandrini – et plus électrique – Adrien, il semble que cela passe mal. Philippe Paringaux

1 *Rock & Folk*, n° 71, décembre 1972, pp. 50-57.

2 Claude CHASTAGNER, *De la culture rock*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2011, p. 26.

3 Paul ALESSANDRINI, cité par Philippe KOEHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., p. 53.

devient le défenseur d'un certain classicisme. Il devient plutôt un obstacle. Il semble prendre en mauvaise part tout ce qui est l'esprit nouveau¹. »

Conséquence logique de ces difficultés : les journalistes qui représentent la « tendance *underground* » de la revue cherchent à reconquérir ailleurs la liberté qu'ils estiment avoir perdue. Ainsi, Paul Alessandrini écrit pour *Actuel* – sous le pseudonyme de Paul Inconnu –, avant de quitter *Rock & Folk* en 1976 ; Alain Dister devient à son tour un collaborateur occasionnel d'*Actuel*, conscient que la ligne éditoriale de *Rock & Folk* ne lui permet plus de s'exprimer comme il l'entend : « À partir de 1975, tout ce que je fais en dehors de la rue Chaptal, c'est souvent parce que je ne peux plus le faire dans *Rock & Folk* qui est en train de devenir une institution avec ses lourdeurs, ses obligations et son langage². » Dister emploie à dessein le terme de « langage », signe que la sclérose éditoriale qu'il déplore se traduit également, à ses yeux, par une sclérose de la langue ; enfin, Yves Adrien, suite à sa rencontre avec Marc Zermati, collaborateur de *Parapluie* et passionné de musique, se décide à publier dans *Parapluie* un texte beaucoup plus engagé que toutes ses publications passées et à venir dans *Rock & Folk*. Intitulée « Manifeste de la panthère électrique³ », cette ode à la force subversive du rock précède de quelques mois un autre texte-manifeste célèbre, paru cette fois dans *Rock & Folk* : « Je chante le rock électrique⁴ », dont le titre est une allusion à peine voilée au célèbre poème de Walt Whitman « Je chante le corps électrique ». Cependant, comme le souligne Noémie Vermoesen, le texte paru dans *Parapluie* a un caractère jubilatoire, plus spontané et ouvertement subversif que celui, plus abouti mais moins politisé, publié peu de temps après dans *Rock & Folk* :

Yves Adrien va profiter de cet espace de liberté qu'est *Le Parapluie* pour défendre de manière rigoureuse une vision extrêmement originale et provocatrice du rock. Il y invente un « Front de Libération du Rock », « l'Electric Panther Party » qui délivrerait le rock de certains des pièges qui lui sont tendus, dont le « business », et élèverait la France de la médiocrité musicale dans laquelle celle-ci serait engoncée. [...] Reprenant les codes de l'engagement politique, le journaliste ne se départit pas d'une certaine poésie par une réinvention permanente de l'orthographe, des « villes amériKKKaines » à la « KULTUHR ».⁵

Adrien, en effet, dénonce dès 1972 la lucrative économie de la musique pop et le *star-system* qui l'accompagne. Il fait ouvertement référence au « White Panther Party » de l'activiste américain John Sinclair, également manager du groupe MC5, partisan d'un

1 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 186.

2 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 259.

3 *Parapluie*, n° 8, septembre 1972, p. 9.

4 *Rock & Folk*, n° 72, janvier 1973, pp. 36-39.

5 Noémie VERMOESEN, *L'Oeuvre d'Yves Adrien*, op. cit., pp. 43-44.

rapprochement entre les luttes des noirs-américains et celles des jeunes prolétaires blancs. Le texte d'Adrien met en exergue, dès le premier paragraphe, la puissance révolutionnaire de la musique rock, dans un contexte de luttes économiques et raciales :

Le Rock était né, venu de ce Sud où une vieille tradition esclavagiste veut que l'ensemble d'arbitraires appelé « ordre moral » soit plus intimement qu'ailleurs lié à la légitimation d'un asservissement économique par lequel les classes dirigeantes tirent leurs profits des classes opprimées. Le Rock était né, *dig it*, au cœur même du fief réactionnaire. Et, en ce milieu des années 50, les villes amériKKKaines allaient s'embraser.¹

Son « manifeste » intransigeant se termine comme il a commencé, sur des accents résolument guerriers : « Les murs de la ville sont dressés, bien haut, devant le soleil. Ne les abattez pas, devenez vos propres soleils. La Guerre des sons continue. ROCK ON²! » Le fait qu'Yves Adrien ait réservé ce texte remarquable à une revue *underground* éclaire bien les limites du positionnement de *Rock & Folk* dans les années soixante-dix : fière de son succès, mais contrainte par un modèle économique dont elle ne souhaite pas sortir, la revue se fige peu à peu dans une posture conservatrice et sceptique. Ce faisant, elle finit par tourner le dos, non seulement à l'*underground*, mais aussi à la nouveauté. Cette frilosité lui fera manquer le rendez-vous du punk, mouvement musical et contestataire d'une incroyable richesse artistique qui bouleverse, à partir de 1976, l'*establishment* de la musique pop. Rien de surprenant, à vrai dire : en 1976, *Rock & Folk* se situe probablement davantage du côté de l'*establishment* que de la contestation...

La tentation de l'*underground* s'avère donc être une quête illusoire, bien qu'elle ait produit en chemin quelques-uns des textes les plus intéressants du magazine. Mais cette attention portée à la contre-culture ne s'explique pas seulement par des affinités politiques plus ou moins assumées, pas plus qu'elle ne se résume à une passion partagée pour la musique rock. Elle est aussi, voire peut-être avant tout, affaire d'esthétique, et en particulier d'esthétique littéraire. Aux yeux des journalistes « historiques » de la revue, héritiers d'une forme de tradition française, les avant-gardes ont en premier lieu révolutionné le langage ; de ce fait, écrire sur le rock, considéré lui-même comme une avant-garde, c'est nécessairement s'employer à inventer un langage à sa mesure. Sacha Reins, rédacteur en chef de *Best* entre 1972 et 1974, voit dans cette ambition la spécificité de *Rock & Folk*, celle qui le distingue de ses concurrents : « *Rock & Folk* avait une aura intellectuelle que *Best* n'a jamais eue. On avait l'impression que *Rock & Folk* était écrit par des gens dont l'ambition était de faire carrière

1 Texte reproduit dans Henri-Jean ENU (dir.), *Le Parapluie*, op. cit., p. 66.

2 *Ibid.*, p. 69.

dans la littérature³... » Effectivement, les signes de cette fascination ne manquent pas . Ils s'expriment notamment au travers de plusieurs tentatives d'édition de livres, inabouties mais *a posteriori* instructives. Quant à l'analyse des parcours contrastés de plusieurs de ses journalistes, elle semble confirmer cette prégnance du fait littéraire comme critère principal de la rédaction, plus encore que la rigueur journalistique ou la sûreté du jugement. Nous nous proposons maintenant d'étudier la manière dont se traduit, dans *Rock & Folk*, cette double inclination, pour l'*underground* nous l'avons vu, mais aussi pour la littérature, deux directions probablement pas si opposées à la fin des années soixante.

3 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, *op. cit.*, p. 268.

TROISIÈME PARTIE :

La tentation de la littérature : une suite de rendez-vous manqués ?

L'attrait indéniable de l'équipe rédactionnelle de *Rock & Folk* pour la littérature, de même que ses tentatives pour transmettre par l'écrit les qualités intrinsèques de la musique qu'elle défend, s'inscrivent dans un courant plus large de légitimation des cultures populaires, théorisé et formulé – en premier lieu par des sociologues – dès la fin des années cinquante. À ce titre, il est important de resituer l'évolution du mensuel dans le « champ culturel » de son époque, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu. De manière générale, il convient de rappeler l'enjeu du rapport entre postmodernisme et cultures populaires, qui englobe le statut spécifique de la critique musicale « rock ». Ce cadre préalable permet de mieux comprendre les rapports complexes de *Rock & Folk* avec le livre : *a priori*, celui-ci est un prolongement naturel du travail entrepris dans les pages de la revue, mais l'examen des divers projets éditoriaux en ce sens révèle une réalité beaucoup plus contrastée. Cette ambivalence se retrouve dans les parcours de quelques-uns des journalistes du magazine, parcours dont l'étude met en évidence la singularité des trajectoires individuelles, bien souvent opposées à un hypothétique esprit de groupe. Parmi ces journalistes, en est-il un qui soit susceptible d'incarner une « écriture *Rock & Folk* », si tant est qu'elle existe ? Au-delà d'une telle incarnation se pose finalement la question du style de la revue, tant revendiqué mais si rarement explicité.

III. A/ Quelle légitimité pour la critique musicale « pop » ?

III. A. 1/ Théories postmodernes et culture populaire

La sociologie des pratiques culturelles, à la suite des travaux de Pierre Bourdieu, considère la musique comme un important marqueur d'appartenance à une classe sociale. Ainsi que l'explique le sociologue Philippe Coulangeon :

Les préférences exprimées en matière musicale demeurent [...] particulièrement « classantes ». La musique ne faisant pas à proprement parler partie du socle commun de la culture scolaire, il s'agit en effet d'un domaine où l'on s'attend à voir jouer avec force l'influence des groupes primaires : environnement familial, groupes des pairs, communautés ethniques. Les goûts musicaux constituent de ce fait de longue date un objet de recherche régulièrement investi par la sociologie des pratiques culturelles.¹

Cette perspective « classante » s'exprimerait en particulier dans l'opposition entre goût pour les musiques savantes et goût pour les musiques populaires, le clivage allant des préférences musicales au discours qui les légitime, en passant par les conditions matérielles d'écoute ou

1 Philippe COULANGEON, « La stratification sociale des goûts musicaux : le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. 44, 2003, p. 4.

encore la pratique de tel ou tel instrument. Nous l'avons vu, les débuts de *Rock & Folk* n'échappent pas à cette discrimination subie, et l'on peut considérer que l'évolution du magazine est indissociable de ses efforts répétés de légitimation de la musique pop. Celle-ci est-elle d'emblée condamnée à se heurter de manière répétée au « plafond de verre » qui la séparerait de goûts musicaux plus légitimes ? Rien n'est moins sûr, dans la mesure où, pour citer le philosophe Jean-François Lyotard, « l'incrédulité à l'égard des métarécits¹ » qui caractérise la « condition postmoderne » s'accompagne d'un relativisme favorable à la réévaluation de pratiques culturelles jusqu'alors dévalorisées. On assiste en effet, dans la seconde moitié des années soixante, à une remise en cause des « grands récits » permettant de penser le monde dans sa totalité, que ces récits soient d'inspiration métaphysique ou politique. Ce questionnement est porté en France, selon des modalités très différentes, à la fois par les situationnistes, les structuralistes et les penseurs de la déconstruction². Leur regard critique, qui s'exerce en particulier sur les lieux et représentations du pouvoir, a aussi pour conséquence de favoriser l'émergence d'approches universitaires différentes, autrefois combattues ou assignées à la marge. Dans le champ des sciences sociales, il revient en particulier à la sociologie de s'intéresser aux pratiques culturelles et à ce qu'elles révèlent des sociétés contemporaines.

Il reste que les travaux déterminants de Pierre Bourdieu sur le « capital culturel », tels qu'ils sont exposés en particulier dans *Les Héritiers*³ ou *La Distinction*⁴, entérinent avant tout une forme de déterminisme hérité du dix-neuvième siècle et encore à l'œuvre dans les premières années de *Rock & Folk*. L'espace social y est un champ de forces, avec ses vainqueurs – les classes supérieures et leurs stratégies de reproduction – et ses vaincus – les classes populaires, condamnées, et ce dès l'école, du fait de leurs origines ainsi que de leur méconnaissance des codes culturels et sociaux nécessaires à leur réussite. La pertinence et la force de la démonstration de Bourdieu sont peu contestables ; cependant son approche, peut-être parce qu'elle a pour objet d'étude privilégié une société française encore très marquée par l'académisme, nous semble pouvoir être enrichie, dans le champ culturel, par les travaux de

1 Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, p. 7.

2 On pense, pour cette dernière catégorie, à des philosophes comme Gilles Deleuze, Jacques Derrida ou encore Jean Baudrillard.

3 Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *Les Héritiers : les étudiants et la culture*, Paris, Éd. de Minuit, 1964.

4 Pierre BOURDIEU, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

certaines penseurs anglo-saxons¹, premiers promoteurs du courant, aujourd'hui largement représenté dans le monde universitaire, des « *cultural studies* ». Travaillant dans un esprit transdisciplinaire, ils rejettent la conception académique de la culture et ses présupposés discriminants (au premier rang desquels la distinction entre « bonne » et « mauvaise » culture telle qu'elle est pointée par Bourdieu et Passeron). Pour Erik Neveu et Armand Mattelart, auteurs d'une *Introduction aux Cultural Studies* en 2008 :

Les *cultural studies* naissent d'un refus du légitimisme, des hiérarchies académiques des objets nobles et ignobles. Elles se fixent sur la banalité apparente de la publicité, des émissions de distraction, des modes vestimentaires. L'étude du monde populaire lui-même porte infiniment moins sur les figures héroïques des dirigeants que sur la sociabilité quotidienne des groupes, le détail des décors, pratiques et coutumes.²

La culture populaire est d'abord envisagée comme résistance aux différentes formes de domination sociale qui s'exercent sur les classes opprimées. Mais cette résistance est davantage qu'un simple refus : elle développe, à mesure qu'elle s'organise, ses propres formes esthétiques, ses propres codes, son propre langage. De ce fait, les *cultural studies* s'appuient à la fois sur des études de réception, inspirées de l'ethnographie, et sur des études stylistiques ou sémantiques qui les rapprochent de l'analyse littéraire, à laquelle elles empruntent d'ailleurs certains de leurs outils. Évoluant majoritairement dans l'Angleterre des années soixante et soixante-dix, les sociologues représentatifs de ce courant se sont logiquement intéressés aux « *youth cultures* », ou « cultures jeunes », qui se développaient en Grande-Bretagne dans ces mêmes années. Parmi eux, nous avons déjà cité Dick Hebdige, diplômé du Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham³, qui accorde dans ses travaux une place centrale à l'étude de ce qu'il appelle les « *subcultures* » britanniques. Son livre majeur, *Sous-cultures, le sens du style*, est parmi les premiers à associer musiques populaires et « style », dans la mesure où ces marqueurs musicaux et vestimentaires représentent avant tout, d'après lui, des « tactiques de sélection dans leur potentiel identitaire⁴ ». Autrement dit, ils traduisent une affirmation de soi, ludique et créative, et non un consumérisme dépourvu de signification. Hebdige, comme le soulignent Neveu et Mattelart, « se distancie des analyses en termes de consommation passive, d'« américanisation » subie », et « prête attention à une possible part créative, braconnière de

1 Armand Mattelart et Erik Neveu, dans leur *Introduction aux Cultural Studies* (cf. *infra*), distinguent quatre « founding fathers » - des pères fondateurs - tous britanniques : Richard Hoggart (1918-2014), Raymond Williams (1921-1988), Edward P. Thompson (1924-1993) et Stuart Hall (1932-2014).

2 Armand MATTELART et Erik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, « Repères », 2008, p. 36.

3 Centre for Contemporary Cultural Studies, ou CCCS, fondé en 1964 par Richard Hoggart et Stuart Hall, véritable lieu de naissance et de développement des *Cultural Studies*.

4 Armand MATTELART et Erik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, *op. cit.*, p. 31.

la consommation¹. » Il est également sensible aux conditions sociales, économiques et culturelles qui favorisent l'émergence de ces styles (qu'ils soient *mod*, *skinhead*, *punk* ou *reggae*), insistant sur le fait que leur valeur ne peut être jugée indépendamment de leur contexte. Ce relativisme est un autre trait distinctif des *cultural studies* : il permet de dépasser l'opposition binaire entre une « culture d'en haut » et une « culture d'en bas », pour paraphraser l'essai de l'historien américain Lawrence Levine², autre penseur important du multiculturalisme. Levine, qui prend appui sur l'exemple de la réception évolutive des œuvres de Shakespeare au cours des siècles, affirme avec force :

La place occupée par Shakespeare dans le théâtre américain du XIX^e siècle devrait permettre de montrer clairement combien il est difficile de tracer arbitrairement une ligne de démarcation entre culture populaire et culture traditionnelle. [...] L'intégration de Shakespeare dans l'ensemble de la culture devrait nous inciter à remettre en cause notre manière d'appréhender la culture selon un schéma vertical soigneusement divisé et hiérarchisé grâce à une série de qualificatifs aussi généraux que « haute », « basse », « populaire », « de masse », « traditionnelle » ou d'autres du même ordre. [...] L'étude des relations que le peuple américain a entretenues avec Shakespeare montre ainsi l'existence d'une culture publique partagée, à laquelle nous n'avons pas suffisamment prêté attention.³

Comme le montre cet extrait, le recours aux enseignements des *cultural studies* est, nous semble-t-il, une bonne manière de sortir de la perspective « classante » de Bourdieu, qui conserve toute sa pertinence, en particulier pour ce qui est du champ culturel français, mais reste néanmoins subordonnée à l'idée d'une échelle de valeurs. L'intérêt de la perspective anglo-saxonne, appliquée aux cultures populaires, réside *a contrario* dans son refus des hiérarchies, particulièrement opérant lorsqu'il s'agit d'un objet d'étude aussi défavorablement connoté que la musique pop.

III. A. 2/ La musique pop et sa critique : réévaluation et nouveau champ d'études

Cette connotation défavorable est cependant elle-même questionnée par des études sociologiques ultérieures, dont Philippe Coulangéon se fait l'écho en 2010. Il constate, dans le domaine musical, une « montée de l'éclectisme des goûts⁴ » qu'il fait remonter aux années quatre-vingt-dix et qu'il attribue, avec d'autres sociologues, à deux évolutions concomitantes.

1 *Ibid.*, p. 31.

2 Lawrence W. LEVINE *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales », 2010.

3 *Ibid.*, p. 45.

4 Philippe COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, « Repères », 2010, p. 56.

En premier lieu, « l'affaiblissement de l'effet de diplôme au sein des jeunes générations », dû d'après lui au phénomène de massification scolaire. En conséquence,

[...] les enfants des classes supérieures ont en quelque sorte perdu leur pouvoir prescripteur dans les domaines de la culture savante qui ne font pas (ou peu) l'objet d'un enseignement spécifique dans l'enseignement secondaire général. De ce fait, les pratiques et les préférences musicales des générations issues de la massification semblent avant tout marquées du sceau de l'éclectisme et du brouillage des frontières entre musique savante et musiques populaires.¹

Autre raison invoquée : la « légitimation culturelle des genres mineurs », qui relève d'une évolution historique désormais bien documentée, à la suite notamment des travaux de Lawrence Levine. Comme le relève Philippe Coulangéon, « l'entrée de genres musicaux issus de la culture populaire dans le périmètre de la politique culturelle va de pair avec le développement d'une esthétisation de l'écoute de répertoires initialement voués au divertissement et à la danse comme on a pu l'observer en particulier au sujet du jazz². » La conséquence de ces deux tendances, telle qu'elle a été étudiée par plusieurs sociologues nord-américains³, est l'accentuation de l'« “ omnivorité ” musicale des classes supérieures⁴ » :

Le constat de la montée de l'éclectisme des goûts musicaux des classes supérieures s'intègre [...] dans une réflexion plus large sur le déclin du rôle de la fréquentation des arts savants dans l'identification symbolique du mode de vie des groupes sociaux. La montée de l'éclectisme renvoie [...] aux transformations morphologiques des classes supérieures, dont le recrutement social se diversifie et dont, par voie de conséquence, l'unité culturelle se délite.⁵

Les musiques populaires seraient donc l'objet d'une réévaluation progressive, qui va de pair avec leur acceptation puis leur valorisation socio-culturelle et institutionnelle, la dernière étape de ce processus graduel étant la reconnaissance académique. À ce constat, indiscutable mais qui s'applique en réalité à l'ensemble des productions qu'on qualifie parfois de « sous-culturelles » ou « folkloriques », s'ajoute une autre clé d'interprétation, intéressante car plus spécifiquement musicale, proposée par le philosophe nord-américain Richard Shusterman.

Shusterman, né en 1949, est philosophe de formation, penseur du pragmatisme à la suite de John Dewey et William James. Il s'est également intéressé à la philosophie esthétique, domaine dans lequel il a développé une pensée originale, qui s'appuie entre autres

1 *Ibid.*, p. 67.

2 *Ibid.*, p. 68.

3 Nous renvoyons par exemple à l'article de Richard PETERSON et Roger KERN, « Changing Highbrow Taste : From Snob To Omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, 1996, pp. 900-907.

4 Philippe COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*, op. cit., p. 62.

5 *Ibid.*, p. 62.

sur les musiques populaires pour revaloriser les sensations physiques que procurent certains genres musicaux, et proposer une « soma-esthétique » (« *somaesthetics* » dans sa langue d'origine) qui réconcilierait théorie esthétique et expérience corporelle. Dans l'un de ses essais majeurs, traduit en français sous le titre *L'Art à l'état vif*¹, Richard Shusterman défend le postulat suivant, exemples à l'appui : « L'art populaire peut être esthétiquement légitimé par les expériences qu'il procure et les pratiques d'écoute, de vision et de critique qu'il engendre². » Bon connaisseur des musiques populaires nord-américaines de la seconde moitié du vingtième siècle, il est parmi les premiers à avoir défendu le rap, à la fois pour ses capacités à engager une dynamique corporelle et pour ses qualités poétiques, sans occulter toutefois la médiocrité d'une partie de la scène rap américaine. Dans un article concis mais très éclairant donné en 1993 à la revue *Politix*³, Richard Shusterman revenait sur les controverses qui avaient suivi la sortie de *L'Art à l'état vif* en France. Il y réaffirmait, à cette occasion, la légitimité esthétique de l'art populaire, récusant successivement les quatre difficultés auxquelles était confronté, selon lui, cet art : premièrement, l'idée fausse selon laquelle les amateurs de musique populaire n'auraient pas à répondre aux attaques des intellectuels, ces deux sphères étant trop éloignées l'une de l'autre. Deuxièmement, la maladresse de certains penseurs qui, « souscrivant sans discernement à l'idéologie du grand art et à sa critique esthétique de la culture populaire, défendent l'art populaire en faisant appel aux “circonstances atténuantes” que fournissent les nécessités sociales et les principes démocratiques, plutôt qu'en affirmant sa validité esthétique⁴. » Troisièmement, le fait que « tandis que nous pensons l'art élevé uniquement à travers les œuvres de génie les plus célèbres, l'art populaire est en général identifié à ses productions les plus médiocres et les plus standardisées⁵ », ce qui biaise toute tentative d'appréciation objective. Quatrièmement enfin, « la tendance, dans le discours intellectuel, à réserver le terme d'“esthétique” exclusivement au grand art et au style sophistiqué, comme si la notion même d'esthétique populaire offrait presque une contradiction dans les termes⁶. »

Pour Richard Shusterman, il est capital de lever ces obstacles, d'autant qu'« aujourd'hui, nous nous trouvons face à un problème culturel : non seulement la tradition

1 Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éd. de Minuit, « Le sens commun », 1991.

2 *Ibid.*, p. 176.

3 Richard SHUSTERMAN, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix*, vol. 6, n° 24, 1993, pp. 153-167.

4 *Ibid.*, p. 154.

5 *Ibid.*, p. 154.

6 *Ibid.*, p. 154.

de l'art élevé éprouve un malaise post-moderne, mais elle est devenue de plus en plus éloignée de l'expérience de la plupart des gens, qui, du coup, pour leur expression et leur satisfaction culturelles, se tournent vers l'art populaire¹. » Quel est le propre de cet art populaire, quelle est la qualité qui tend à renforcer son attractivité au détriment des arts dits « élevés » ? Précisément, pour Shusterman, « le fait qu'il procure des satisfactions non-intellectuelles et somatiques² », ce qui n'enlève rien à la réelle richesse politique, poétique et interprétative de son propos. En conclusion, Shusterman interroge le concept même d'« art populaire », à rebours des théories d'Adorno :

Le résultat d'une telle analyse critique pourrait bien être la découverte que la catégorie « art populaire » n'est plus très claire ni très utile, et cela, en partie, parce que l'art populaire perd peu à peu ses catégorisations négatives tranchées, soit de folklore primitif, soit de manipulation de masse par l'industrie culturelle. Que la légitimation de l'art populaire doive aboutir à la dissolution de cette catégorie peut sembler paradoxal, mais pas davantage que le fait que la légitimation des esclaves comme êtres humains libres doive aboutir à la dissolution de l'idée d'esclavage.³

Les propositions de Richard Shusterman nous paraissent particulièrement opérantes dans le cadre de nos travaux, de même que sa défense des « éléments non-linguistiques et somatiques⁴ » des musiques populaires, au premier rang desquelles le rock et les musiques afro-américaines (depuis le blues jusqu'au rap). On peut en effet tenter d'interroger la spécificité de la critique musicale rock dans cette double perspective à la fois analytique et esthétique. Une « écriture rock » serait-elle celle qui concilierait explication et émotion, celle qui, disant la musique, en restituerait dans un même mouvement la dimension corporelle fondamentale ?

Dans tous les cas, cet espoir d'une écriture qui, traitant directement ou indirectement de musique rock, parviendrait à restituer son énergie, sa charge de rébellion, sa dimension électrique et urbaine, a poussé de nombreux critiques à élargir leur champ d'action au-delà de la seule sphère journalistique. Dès lors, la tentation de la littérature a eu pour corollaire la tentation du livre, non seulement en tant que support propice aux expérimentations car allégé de nombreuses contraintes rédactionnelles et formelles, mais aussi, en tant que marqueur d'une légitimité culturelle à conquérir. La rédaction de *Rock & Folk* se tourne vers l'objet livre dès ses premières années d'existence, par le biais de deux entreprises différentes dans leur esprit, mais animées des mêmes motivations.

1 *Ibid.*, p. 156.

2 *Ibid.*, p. 159.

3 *Ibid.*, p. 163.

4 *Ibid.*, p. 166.

III. B/ *Rock & Folk* et le livre

III. B. 1/ Deux collections, deux trajectoires : « *Rock & Folk-Albin Michel* », « *Speed 17* »

III. B. 1. a - « *Rock & Folk-Albin Michel* » : une incursion sans prétentions littéraires ?

Si le *Rock & Folk* des années soixante et soixante-dix a précisément pu représenter pour certains l'archétype d'une écriture rock à la française, c'est aussi parce qu'il a donné des gages de sa littérarité, non seulement dans les pages de la revue mais aussi à l'occasion de projets éditoriaux plus ambitieux. En 1970, dans un vingtième siècle qui n'a pas connu les bouleversements consécutifs à l'apparition du format numérique, le livre, au contraire de la presse quotidienne et des magazines, est encore perçu comme « tout à la fois, un objet différent des autres objets de la culture écrite et une œuvre intellectuelle ou esthétique dotée d'une identité et d'une cohérence assignées à son auteur¹ », pour reprendre les mots de l'historien du livre et de l'édition Roger Chartier. Écrire un livre, c'est donc affirmer un point de vue, et il ne faut sans doute pas sous-estimer l'attrait qu'a pu représenter le passage à l'objet livre pour une revue de musique pop en quête de légitimation. La première tentative de *Rock & Folk* semble cependant, à première vue, relever davantage de l'érudition musicale que de l'ambition créatrice. En novembre 1972, Alain Dister inaugure en effet, avec un livre consacré aux Beatles², les débuts d'une collection « *Rock & Folk* » hébergée par les éditions Albin Michel. Le partenariat entre cet éditeur et *Rock & Folk* se poursuit d'ailleurs de nos jours, la collection étant même réactivée en de rares occasions.

Le livre d'Alain Dister se présente comme une monographie chronologique consacrée au groupe de Liverpool, alors séparé depuis environ trois ans. Son texte, agrémenté de photographies, est suivi d'une discographie et d'une bibliographie les plus exhaustives possible ; son format – 188 pages pour 16 centimètres de hauteur – en fait une sorte de version augmentée d'un volume de la collection encyclopédique « *Que sais-je ?* ». La parution le mois suivant, dans la même collection, d'un deuxième livre consacré cette fois aux Rolling

1 Roger CHARTIER, « De l'histoire du livre à l'histoire de la culture écrite », *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008*, Actes de colloque, ENSSIB/Bibliothèque municipale de Lyon, 11-13/12/08, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2014, p. 224.

2 Alain DISTER, *Les Beatles*, Paris, Albin Michel, « *Rock & Folk* », 1972.

Stones¹, au même format et avec les mêmes caractéristiques que celui d'Alain Dister, paraît confirmer la volonté de constituer une sorte d'encyclopédie du rock et de ses représentants majeurs. Il faut rappeler que les Beatles et les Rolling Stones symbolisent, au début des années soixante-dix, l'*alpha* et l'*omega* de la musique pop, aussi ce choix inaugural semble-t-il logique. Les parutions s'enchaînent ensuite à un rythme relativement élevé : en 1973, un essai sur le blues moderne, un autre sur le rock anglais, une traduction de l'autobiographie de Woody Guthrie *En route pour la gloire*, deux textes sur Pink Floyd et les Doors, un autre sur la nouvelle chanson bretonne ; en 1974, un livre collectif sur Bob Dylan, un autre sur Leonard Cohen, un recueil de photographies d'artistes et de concerts par le photographe attitré de la revue, Jean-Pierre Leloir ; en 1975, un texte sur Frank Zappa, deux traductions d'essais nord-américains consacrés à James Dean et Janis Joplin². Cet inventaire des trois premières années de la collection est révélateur à plus d'un titre. De prime abord, il paraît effectivement suivre la voie, tracée par les deux premiers volumes, d'un encyclopédisme relativement méthodique, qui se partage entre grands groupes, compositeurs et interprètes essentiels, et principaux courants musicaux. La parution la plus représentative est sans doute celle des deux volumes de *La Pop-music de A à Z*, qui prend cette fois la forme d'un dictionnaire des artistes et groupes rock et pop. La collection « Rock & Folk-Albin Michel » serait donc le prolongement des efforts didactiques de la revue, soucieuse depuis ses débuts de donner un ancrage historique et un cadre de référence à sa musique d'élection.

Un examen plus attentif des choix opérés par l'équipe de *Rock & Folk* révèle cependant une politique éditoriale clairement tournée vers les textes, plus que vers la musique ou le contexte socio-historique. La qualité d'écriture, la reconnaissance de la valeur intrinsèque de celle-ci indépendamment de son accompagnement musical, caractérisent en effet les paroles de Leonard Cohen comme celles de Bob Dylan, de Jim Morrison, de John Lennon ou encore de Woody Guthrie. Les quatre premiers cités voient d'ailleurs leurs textes publiés très tôt par des maisons d'édition reconnues, en Amérique du Nord comme en Europe³. Quant à Woody Guthrie, il est l'une des grandes figures de la « *protest song* », ou

1 Philippe BAS-RABERIN, *Les Rolling Stones*, Paris, Albin Michel, « Rock & Folk » 1972.

2 Pour une liste complète par ordre chronologique, consulter ce résultat de recherche sur le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France : https://catalogue.bnf.fr/affiner.do?motRecherche=rock+folk&index=&numNotice=&listeAffinages=FacNatDoc_a%3BFacNatDocIMP_aMON&afficheRegroup=false&trouveDansFiltre=TIT&nbResultParPage=10&triResulParPage=5&critereRecherche=0&typeNotice=, page consultée le 15/07/20.

3 En France, Cohen est publié en 1971, aux éditions Christian Bourgois ; Dylan en 1972, chez le même éditeur, pour son texte expérimental *Tarantula* ; Morrison en 1976, toujours chez Bourgois ; et Lennon dès 1965, avec la parution du recueil *En flagrant délire !* Aux éditions Robert Laffont.

chanson politiquement engagée, un genre très important dans le domaine de la musique folk. Guthrie figure parmi les influences avouées de Bob Dylan : la parution en France de son texte autobiographique *En route pour la gloire*¹ permet en quelque sorte de compléter l'arbre généalogique de la musique défendue par *Rock & Folk*, tout en positionnant le magazine comme découvreur d'un texte célébré outre-Atlantique pour sa parenté avec l'écriture et les thèmes des écrivains *beat*. Jacques Vassal, le journaliste en charge de la traduction, présente en ces termes les « mémoires » (c'est le terme qu'il emploie) de Guthrie, dans le numéro de février 1973 de *Rock & Folk* : « *En route pour la gloire* est écrit au rythme trépidant des derricks de pétrole et du halètement des locos à vapeur. Guthrie s'enivre, de la richesse et de l'immensité du paysage américain, et nous communique cette ivresse fascinante². » C'est bien de qualité d'écriture dont il est question ici, quand bien même le texte est aussi valorisé comme un témoignage de premier ordre sur « l'Amérique aventurière de l'entre-deux guerres³ ». La stratégie publicitaire employée pour promouvoir la parution du texte de Woody Guthrie est d'ailleurs commune à la plupart des titres de la collection : dans le numéro du mois qui précède ou qui accompagne la sortie d'un livre, *Rock & Folk* consacre en général une à plusieurs pages à des extraits choisis, accompagnés d'une annonce de parution prochaine⁴. Les encarts publicitaires sont également mis à contribution. Ainsi, au moment de la parution concomitante des deux volumes dédiés aux Beatles et aux Rolling Stones, le numéro de décembre 1972 insère deux pleines pages couleurs reproduisant les couvertures des livres, ainsi que la pagination, le prix, les points de distribution et un en-tête en capitales d'imprimerie : « LES DEUX PREMIERS VOLUMES DE LA NOUVELLE COLLECTION ALBIN MICHEL / ROCK & FOLK⁵ ». L'édition des livres n'est donc pas considérée comme une activité de second plan, mais bien comme une entreprise ambitieuse, censée rendre compte d'un univers musical qui englobe également la « mythologie rock ». C'est à ce titre qu'est publié l'essai de John Howlett sur James Dean⁶, incarnation avec Marlon Brando du « rebelle sans cause » dont le rock des années cinquante a tant célébré l'image et l'attitude. La perspective globalisante transparaît jusque dans les couvertures des premiers volumes, réalisées sur le même modèle par l'illustrateur Alain Leray. Toutefois, le rythme de parution de nouveaux titres de la collection s'essouffle progressivement après quelques années.

1 Woody GUTHRIE, *En route pour la gloire, autobiographie*, Paris, Albin Michel, « Rock & Folk », 1973.

2 *Rock & Folk*, n° 73, février 1973, p. 114.

3 *Ibid.*, p. 114.

4 Voir aussi, à titre d'exemple, les six pages de morceaux choisis tirées du livre d'Alain Dister, sous le titre « Quelques extraits d'un livre à paraître fin novembre », *Rock & Folk*, n° 70, décembre 1972, pp. 48-53.

5 *Rock & Folk*, n° 71, décembre 1972, pp. 18-19.

6 John HOWLETT, *James Dean*, Paris, Albin Michel, « Rock & Folk », 1975.

Surtout, le postulat encyclopédique de départ, qui n'est finalement pas tenu, détourne probablement de cette entreprise ambitieuse quelques-unes des meilleures signatures de *Rock & Folk*, qui préféreront donner leurs textes à d'autres éditeurs. Ainsi, ni Yves Adrien, ni Paul Alessandrini, ni Philippe Garnier ne participent à la collection, bien qu'elle ait été lancée au moment où chacun d'entre eux contribuait très activement à l'activité et à la reconnaissance du magazine.

III. B. 1. b - « Speed 17 » : l'ébauche d'un corpus de littérature rock... sans textes français

C'est une aventure éditoriale bien différente qui se joue quelques années plus tard avec la collection « Speed 17 ». Si la courte période d'existence de celle-ci est légèrement postérieure à notre cadre chronologique d'étude (le premier volume paraît en 1977, le dernier en 1980), les treize titres¹ qui la composent traduisent à la fois une orientation fictionnelle forte et une indiscutable politique d'auteur, comme si les aspirations littéraires de la période précédente avaient fini par trouver une concrétisation. Il serait difficile de parler de succès de librairie, mais on assiste cependant à une vraie tentative de rassembler les premiers éléments d'une « bibliothèque rock ». La collection est imaginée et hébergée par Les Humanoïdes associés, un éditeur de bandes dessinées proche de l'équipe de *Rock & Folk* car ses créateurs – Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet, Bernard Farkas, Jean Giraud – sont aussi des passionnés de musique, qui collaboreront d'ailleurs ultérieurement avec plusieurs journalistes du mensuel sur des projets communs². Et c'est à deux membres de *Rock & Folk* – Philippe Manœuvre et Philippe Garnier – qu'est confiée la direction de la collection, officiellement pour le premier, officieusement pour le second qui, de plus, traduit de l'anglais quatre des romans publiés. En effet, la collection est d'abord romanesque, et largement nord-américaine. L'histoire de cette collaboration est relativement peu documentée, mais un article paru dans *Gonzaï* en 2010 rend hommage à la collection et à sa cohérence :

[Philippe] Manoeuvre fait donc ici preuve d'un réel génie. Et d'un avant-gardisme sans borne, suivant à la lettre les conseils avisés de Philippe Garnier qui remplit à ses côtés les mêmes tâches qu'un Claude Pélieu chez Christian Bourgois. Alors que Garnier reste le

- 1 Pour une liste complète par ordre chronologique, consulter ce résultat de recherche sur le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France : https://catalogue.bnf.fr/affiner.do?motRecherche=%22Speed+17%22&index=&numNotice=&listeAffinages=FacNatDoc_a%3BFacNatDocIMP_aMON&afficheRegroup=false&trouveDansFiltre=NoticePUB&nbResultParPage=10&triResultParPage=5&critereRecherche=0&typeNotice=, page consultée le 10/10/20.
- 2 Le plus connu restant sans doute la création et l'animation de l'émission télévisée « Les Enfants du rock », de 1982 à 1988, par Philippe Manœuvre et Jean-Pierre Dionnet.

correspondant américain de l'époque dorée de *Rock & folk*, ce n'est pas un hasard si on retrouve deux des premiers romans de Charles Bukowski traduits en français chez Speed 17, Garnier et Bukowski sont voisins de palier à Los Angeles... Manoeuvre publiée donc ce que Garnier traduit.

Et quel flair, ces trois Hunter S. Thompson, dont deux recueils d'articles de sa période *Rolling Stones magazine*. Le nouveau et l'ancien testament Gonzo, devenus depuis lors cultes et introuvables, et sa traduction des *Mémoires d'un vieux dégueulasse* de Bukowski, deviendront mythiques.¹

Deux tendances se dégagent en effet à l'examen de cette liste de treize titres. La première est le rapport explicite à la musique rock (recueils d'articles, description d'une tournée, texte du critique Yves Adrien). Rentrent dans cette catégorie la compilation d'interviews tirées de *Rock & Folk*², le recueil d'articles sur les Sex Pistols³, les livres d'Adrien⁴ et de Robert Greenfield⁵. La seconde tendance, plus diffuse, concerne des romans qui, relevant à la fois du genre policier, du journalisme « gonzo » ou encore de la chronique urbaine, sont aujourd'hui considérés comme affiliés à l'« écriture rock » telle qu'elle est analysée par Aurélien Bécue dans sa thèse :

« Il est difficile d'aborder ici toutes les œuvres à l'esprit rock ». Cette proposition, tirée d'un cartel de l'exposition « Rock et Littérature » témoigne à nouveau de l'impossibilité de travailler l'intégralité des œuvres, que l'on a qualifiées de, ou qui se sont revendiquées comme « rock ». D'ailleurs, dans la salle de cette exposition intitulée « romans à l'esprit rock » et subdivisée en deux sections « anglo-saxons » et « français », on trouve pêle-mêle des récits de Tom Wolfe, d'Hunter S. Thompson, de Thomas Pynchon, de Charles Bukowski doté d'« une certaine sensibilité rock », de Hubert Selby qui « partage avec le rock un goût pour le langage des rues et les milieux interlopes », de Michel Houellebecq ou encore de Jonathan Coe, Don DeLillo, Jim Harrison et Nick Hornby.⁶

Cette remarque, qui porte sur le contenu d'une exposition « Rock et littérature » organisée à Nantes en 2011, met en lumière l'aspect composite et éminemment subjectif d'une telle sélection, dont Aurélien Bécue essaie par ailleurs de mieux cerner les contours dans sa thèse. Elle permet aussi de relever la présence de trois écrivains nord-américains édités dans la collection « Speed 17 », à une époque où leur œuvre n'avait pas encore été reconnue par la critique : Hunter Thompson, Charles Bukowski, Hubert Selby. C'est probablement à l'intuition et à la position privilégiée de Philippe Garnier – installé aux États-Unis et

1 Charles VON STRYCHNINE, « Speed 17, Portfolio », *Gonzai*, 10/08/10, <https://gonzai.com/speed-17-portfolio/>, page consultée le 13/05/20.

2 « *Rock And Folk* » interviews, Paris, Les Humanoïdes associés, « Speed 17 », 1979.

3 *Les Sex Pistols*, Paris, Les Humanoïdes associés, « Speed 17 », 1978.

4 Yves ADRIEN, *Novovision : les confessions d'un cobaye du siècle*, Paris, Les Humanoïdes associés, « Speed 17 », 1979.

5 Robert GREENFIELD, *S.T.P. : à travers l'Amérique avec les Rolling Stones*, Paris, Les Humanoïdes associés, « Speed 17 », 1977.

6 Aurélien BÉCUE, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, op. cit., p. 56.

bénéficiant de ce fait d'une longueur d'avance sur les éditeurs parisiens, nous y reviendrons – que la collection doit ces prestigieuses avant-premières. Les écrivains américains retenus par Manœuvre et Garnier ont en tout cas plusieurs points communs : une vie personnelle haute en couleurs, voire à la marge de la société ; un univers fictionnel urbain, volontiers violent, dans lequel évoluent des déclassés, marginaux ou hors-la-loi ; des récits d'inspiration autobiographique, soit ouvertement revendiquée (Bukowski, Thompson), soit en filigrane (Selby) ; enfin, pour beaucoup, une filiation plus ou moins directe avec le courant du Nouveau Journalisme américain (Thompson bien sûr, mais aussi Robert Sabbag et John Gregory Dunne). Autant de profils qui, pour l'écrivain et traducteur Brice Matthieussent, permettent d'affirmer une communauté de valeurs, voire une forme d'éthique partagée, entre cette littérature anglo-saxonne « hors-la-loi » et la musique rock :

Greil Marcus avait raison, dans *Lipstick Traces*, de rapprocher le punk Johnny Rotten, le dadaïste Richard Huelsenbeck et le situationniste Guy Debord. De même, les connexions, correspondances, influences et contaminations réciproques entre rock et littérature anglo-saxonne crèvent les yeux, Sauf aux aveugles. Si l'« esprit rock » c'est la « non-appartenance », la désaffiliation, le désaveu, alors les écrivains rock sont légion.¹

La collection « Speed 17 » a donc fini par incarner en France l'ébauche d'une bibliothèque rock. L'écrivain Vincent Ravalec, interviewé en 2001, affirme ainsi à son propos : « Il y a bien longtemps, j'ai découvert la collection Speed 17, dirigée par Philippe Manœuvre ; ça me semble le meilleur emblème de la littérature rock². » Toutefois, il est frappant de constater que le tropisme anglo-saxon de la collection est quasiment exclusif. La seule exception, intéressante à plus d'un titre, est l'inclusion du premier livre d'Yves Adrien, *Novovision*. Nous avons souligné le fait qu'Adrien n'avait pas pris part, quelques années plus tôt, aux publications de la collection Rock & Folk-Albin Michel. Sans doute ce premier livre a-t-il davantage sa place, aux yeux de son auteur, aux côtés des écrivains nord-américains édités par Les Humanoïdes associés. Cette supposition vaut d'ailleurs autant pour le texte lui-même que pour le statut d'Yves Adrien, qui ne s'est jamais considéré ni défini comme un journaliste. Finalement, si l'on excepte *Novovision* et le recueil d'entretiens (et non de textes critiques) tirés de *Rock & Folk*, on peut légitimement s'interroger sur un choix si appuyé d'œuvres anglo-saxonnes, sans que leur soit proposé un pendant francophone, qu'il soit journalistique ou fictionnel. Paradoxalement, pour les deux éminents représentants de *Rock & Folk* que sont Philippe Garnier et Philippe Manœuvre, l'« esprit rock » en littérature semble

1 Brice MATTHIEUSSENT, « L'esprit rock », *Le Magazine littéraire*, n° 404, « Les écrivains rock », décembre 2001, p. 24.

2 Vincent RAVALEC, cité dans *Le Magazine littéraire*, n° 404, décembre 2001, p. 26.

s'incarner outre-Atlantique et nulle part ailleurs. L'absence d'écrivains ou de journalistes français dans cette sélection, à l'exception d'Yves Adrien, pose en tout cas, en creux, la question du statut de critique rock en France, sans parler d'éventuelles prétentions à une forme quelconque de littérature.

III. B. 2/ Le Sagittaire, éditeur révélateur

À la même époque, Gérard Guégan, jeune journaliste et éditeur récemment évincé des éditions Champ Libre, tente de donner une seconde vie aux éditions du Sagittaire, prestigieuse maison fondée en 1919 et connue pour avoir publié, jusqu'à sa mise en sommeil en 1951, de nombreux textes surréalistes, à commencer par le *Manifeste du surréalisme* en 1924¹. Gérard Guégan a un passé de militant d'extrême-gauche, durablement marqué par les événements de Mai 68. Il tente de raviver la vocation d'avant-garde qui animait le premier Sagittaire, et se tourne naturellement vers un *underground* français dont il côtoie les principaux représentants. Son ambition est donc avant tout politique et contre-culturelle, comme il s'en explique lui-même :

Tandis qu'autour de nous, les différentes confréries de l'extrême-gauche (Internationale situationniste, Vieille Taupe, Gauche prolétarienne, Vive la Révolution, etc.) fermaient boutique, le Sagittaire se pensa, au milieu des années soixante-dix, machine de guerre contre ce qui serait, dans un avenir rapproché, baptisé *pensée unique*, sinon *politiquement correct*.²

La musique rock est envisagée comme l'une des armes de cette « machine de guerre », et c'est naturellement que Guégan lui fait une place au sein de ses publications. Cependant, à la différence de la collection « Speed 17 », les choix du Sagittaire se portent à parts égales sur des auteurs français et étrangers, dans un souci de documenter la contre-culture au moment où elle s'écrit. Côté américain, on trouve donc, sans surprise, des traductions de Charles Bukowski, Philip K. Dick, Kurt Vonnegut ou Rudy Wurlitzer, autant d'écrivains encore méconnus à l'époque, mais représentatifs de l'« esprit rock » défendu par Brice Matthieussent. Côté français, le Sagittaire occupe résolument un terrain que ni la collection Rock & Folk-Albin Michel, ni la collection « Speed 17 » n'ont su investir : il parvient à publier des livres qui parlent au présent, et de musique, et de contre-culture. Le premier exemple est celui de l'incontournable Jean-François Bizot, dont le roman *Les Déclassés*,

1 Pour une histoire complète des éditions du Sagittaire, voir François LAURENT et Béatrice MOUSLI, *Les Éditions du Sagittaire, 1919-1979*, Paris, Éd. de l'IMEC, 2003.

2 Gérard GUÉGAN, *Ascendant Sagittaire, une histoire subjective des années soixante-dix*, Marseille, Parenthèses, 2001, p. 23.

publié en 1976, est une « éducation sentimentale et politique¹ » largement inspirée de la vie de son auteur. Bizot y défend, par la voix de son personnage principal, Hugues, un *underground* hédoniste, qui se détourne progressivement de l'esprit de sérieux et du rigorisme des nombreuses chapelles de l'extrême-gauche. Le rock joue, dans cette conversion, un rôle de déclencheur : « Hugues avait compris la saleté salope des Stones, cet air louche et méchant qui profitait du sourire niais des Beatles. Hugues avait écouté Bob Dylan qui chantait la révolte avec le rythme cassé de Maïakovski [*sic*], le regard fixe de Baudelaire, le langage choqué de Rimbaud². » La convocation de ces trois grands poètes est à la mesure de l'émotion esthétique provoquée chez Hugues par la musique rock. De retour en France après un voyage aux États-Unis qui achève de le convaincre, il tente de faire saisir à ses amis la dimension libératoire et subversive qui leur échappe : « La France a un retard culturel. Woodstock m'a pété la tête. Je t'ai écrit comment était mon copain Buffalo Bob. Je regrette qu'il ne soit pas plus politisé. Mais il existe une révolte commune. Et je crois que le rock a son rôle à jouer³. »

Rien de surprenant dans le prosélytisme de Jean-François Bizot romancier, lorsqu'on connaît son travail à la tête de la revue *Actuel*. Si Bizot est toujours resté en phase avec l'actualité musicale, au moins jusqu'au lancement de Radio Nova en 1981, on pourrait toutefois objecter que *Les Déclassés* a pour sujets la génération hippie et les différents avatars du psychédélisme, autrement dit un univers contre-culturel en voie de disparition en 1976⁴. Très vite cependant, les éditions du Sagittaire retrouvent l'air du temps en publiant, en 1977 et 1978, deux témoignages de premier ordre sur le mouvement punk. Il s'agit de *L'Aventure punk*, du critique et musicien Patrick Eudeline⁵; et d'*Un Jeune homme chic*, du journaliste Alain Pacadis⁶. *L'Aventure punk*, à mi-chemin entre l'essai et le manifeste, est un court texte (137 pages) considéré comme l'un des premiers livres publiés sur le punk, 1977 étant communément désignée comme la « grande année » du mouvement. Paru dans l'urgence, nourri par l'effervescence musicale du moment, il revendique une écriture spontanée, hachée, une esthétique du collage qui doit autant aux *cut-up* de William Burroughs et Brion Gysin qu'au graphisme iconoclaste du collectif Bazooka et de Jamie Reid, le concepteur des pochettes des Sex Pistols. Parfois brouillon ou déconcertant, le texte de Patrick Eudeline est

1 Jean-François BIZOT, *Les Déclassés*, Paris, Le Sagittaire, 1976, quatrième de couverture.

2 *Ibid.*, p. 96.

3 *Ibid.*, p. 233.

4 Bizot, toujours à la page, abordera les années punk dans son deuxième roman, *Les Années blanches*, paru chez Grasset en 1979.

5 Patrick EUDELIN, *L'Aventure punk*, Paris, Le Sagittaire, 1977.

6 Alain PACADIS, *Un Jeune homme chic*, Paris, Le Sagittaire, 1978.

en tout cas une tentative ambitieuse de restituer l'énergie et la force brute de la musique punk, comme le relève justement Olivier Penot-Lacassagne :

L'Aventure punk n'est pas seulement un document oscillant entre manifeste et témoignage, c'est aussi un texte écrit cherchant ses mots dans les décombres d'une époque et les ruines des discours ambiants. S'il reproduit une spontanéité de *fanzine*, ce « fourre-tout » supposé est bien autre chose qu'un livre pressé, rassemblant à la va-vite bruits d'ambiance et airs du temps. Lambeaux d'histoires, fragments de chansons punks, brèves chroniques musicales, morceaux de fictions, aperçus sociologiques, confessions biographiques, projections assertives, assauts programmatiques forment dans leur incohérence superficielle une totalité tourbillonnante.¹

Patrick Eudeline est alors journaliste à *Best*, non seulement le principal concurrent de *Rock & Folk* mais, surtout, le magazine français qui a le mieux perçu l'importance du mouvement punk. Celui-ci, en effet, ne s'écrit pas – ou très peu – dans les pages de *Rock & Folk*, mais bien dans celles de *Best*, avec Eudeline et d'autres, ou encore de *Libération*, par l'entremise d'Alain Pacadis. Figure légendaire des nuits parisiennes et des soirées du Palace, proche d'Yves Adrien, Pacadis est vite remarqué pour ses qualités de chroniqueur, et les éditions du Sagittaire sont les premières à lui proposer de publier son journal de l'année 1977, traversé par les bouleversements consécutifs à l'irruption du punk. Pacadis est l'un des protagonistes principaux de la mouvance punk française : son écriture élégante représente une véritable immersion en temps réel, qui dévoile en outre la proximité et les échanges fructueux entre les scènes française, anglaise et américaine. Comme Patrick Eudeline, Alain Pacadis pressent l'importance décisive du punk, son double mouvement de rupture radicale et de renouveau artistique :

1977 : une année clef dans l'histoire de notre culture... de notre vie. Depuis plusieurs mois, on sent dans l'air comme une vibration vague : des mouvements qui, il y a un an encore, n'étaient que des épicycles marginaux, des courants underground. Mais maintenant c'est au grand jour que nous allons pouvoir nous afficher, désormais nous allons pouvoir montrer au monde nos faces blafardes et nos cœurs couleur de ténèbres car OUR TIME IS UP.²

Le Sagittaire est donc bien, à nos yeux, un « éditeur révélateur », en ce qu'il parvient à proposer des textes qui, par leurs procédés (le collage, le fragment) et leur genre (le manifeste, le journal), semblent épouser à la fois l'esprit et la lettre de la musique qu'ils défendent, au moment même où elle se joue. « Révélateur » aussi, dans la mesure où il met en lumière la perte d'influence de *Rock & Folk*, timoré dans ses choix éditoriaux, tourné vers l'Amérique

1 Olivier PENOT-LACASSAGNE, « Novolittérature... à la brisure des années 1970 », *Études françaises*, « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 », vol. 54, 2018, p. 144.

2 Alain PACADIS, *Un Jeune homme chic*, op. cit., p. 7.

et, de ce fait, incapable d'identifier et d'accompagner pleinement la vitalité de la scène punk française.

III. B. 3/ Le recyclage à l'infini de « l'âge d'or »

Sans beaucoup d'audace ni d'imagination, *Rock & Folk* n'en continue pas moins à faire fructifier son capital de notoriété, inaugurant à partir des années 1990 une stratégie de recyclage qui se poursuit encore aujourd'hui. Cela se traduit par la parution régulière – sous la forme de hors-séries ou de livres – de compilations d'articles et de chroniques, de grands entretiens, de « morceaux de bravoure » qui ont contribué à asseoir la réputation du magazine. Précisons que cette tendance est à l'œuvre dans d'autres revues musicales pouvant se prévaloir d'une ancienneté suffisante pour exploiter leurs archives : *Les Inrockuptibles* font régulièrement paraître des hors-séries thématiques, *Best* avait commencé à faire de même avant sa disparition... Quelques exemples permettent de préciser dans quelles proportions il est fait appel aux archives pour bâtir des hors-série hybrides, qui panachent textes inédits et articles anciens. Dans le hors-série numéro 6 consacré au groupe Led Zeppelin¹, onze des quinze articles de fond et interviews sont tirés d'anciens numéros du mensuel, ainsi que la moitié des chroniques de disques. L'éditorial de Philippe Manœuvre ne fait pas mystère de ces nombreux emprunts : « Au même moment, à Paris, nous ouvrons l'armoire aux archives du Baron Von Zeppelin. Que nous vous livrons, remises à plat en ce reste de 1993². » Le hors-série numéro 12, paru en novembre 1996, est quant à lui une célébration des trente ans de la revue³. Il propose davantage d'articles inédits (onze sur quatorze, même si certains sont des réimpressions ou traductions de textes parus dans d'autres publications). Toutefois, il met également à l'honneur, dans leur maquette d'origine, le texte le plus connu d'Yves Adrien, « Je chante le rock électrique », paru en 1972, ainsi qu'un long entretien avec John Lennon et Yoko Ono daté de la même année, et qui avait fait la couverture du numéro d'avril 1972. Tout, jusqu'à la couverture dorée du hors-série, suggère la grandeur de cet « âge d'or » vers lequel l'équipe rédactionnelle semble se retourner avec nostalgie. Dernier exemple, le hors-série numéro 17 est une réédition pure et simple, par ordre chronologique, de toutes les occurrences de la rubrique « Le Disque du mois », qui existe depuis le premier numéro de *Rock & Folk*⁴.

1 *Rock & Folk*, hors-série n° 6, « Led Zeppelin », octobre 1993.

2 *Ibid.*, p. 3.

3 *Rock & Folk*, hors-série n° 12, « 30 ans de rock et de folk », novembre 1996.

4 *Rock & Folk*, hors-série n° 17, « 400 disques du mois : 1966-2001 », décembre 2001.

L'exercice est complaisamment salué par Philippe Manœuvre dans son éditorial : « Car finalement nous ne nous sommes guère trompés. À relire ces 400 chroniques, on ne peut que s'émerveiller de ces choix de rédaction¹. » De nouveau, la couverture dorée et le *satisfecit* liminaire donnent le sentiment que la revue se drape dans sa grandeur passée, enfermée dans un système d'auto-citations en boucle.

Ce phénomène de recours aux archives, d'exhumation du passé, est caractéristique d'un tournant relativement récent de la culture pop, brillamment analysé par l'écrivain et critique musical Simon Reynolds dans son livre *Rétromania*². Sous-titré « Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur », cet essai corrosif pose dès l'introduction la question du rapport problématique de la culture pop avec son histoire :

Nous vivons dans une époque où la culture populaire est devenue obsédée par le rétro et avide de commémorations. Reformations de groupes, tournées de retrouvailles, albums hommages et coffrets, festivals anniversaires et interprétations en concert d'albums de légende : la musique d'hier se porte de mieux en mieux d'année en année. Se pourrait-il que le plus grand danger qui menace l'avenir de notre culture musicale provienne... de son passé ?³

Ainsi, la tendance au ressassement de *Rock & Folk* n'aurait rien de spécifique à ce magazine. Au contraire, elle serait un signe parmi bien d'autres d'un mouvement de repli sur soi de la musique populaire et des médias qui en traitent, « singulier calvaire d'un rock condamné à traîner derrière lui sa propre histoire⁴ ». Multipliant les exemples issus de plusieurs décennies et styles musicaux, Simon Reynolds émet l'hypothèse d'un épuisement de la musique pop de la seconde moitié du vingtième siècle, épuisement perceptible dans l'absence d'« innovations » récentes (qu'il oppose à la construction artificielle et frénétique de « nouveautés »), le goût pour la collection et la muséification, la tendance (née d'internet et du *streaming*) à fragmenter et segmenter toujours davantage nos écoutes. Tout a-t-il déjà été inventé dans la musique pop ? Reynolds, évoquant les années soixante et donc précisément la période dorée de *Rock & Folk*, estime que cette décennie d'innovations musicales a « placé la barre tellement haut qu'elle s'avère inatteignable⁵ ». Et d'ajouter, cinglant :

Au gré d'un effroyable rebondissement, les années soixante devinrent la principale source alimentant la culture rétro. [...] D'où les sempiternels Beatles/Stones/Dylan en couverture de *Mojo* et d'*Uncut* [deux mensuels musicaux britanniques], l'interminable

1 *Ibid.*, p. 5.

2 Simon REYNOLDS, *Rétromania, comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille, Le Mot et le reste, « Attitudes », 2012.

3 *Ibid.*, p. 7.

4 *Ibid.*, p. 22.

5 *Ibid.*, p. 450.

reconditionnement de la musique de baby-boomer, le flot continu de *biopics*, documentaires sur le rock, biographies et mémoires. [...] Nous semblons incapables de dépasser ce passé. La néophilie a cédé la place à la nécrophilie.¹

On peut juger excessif le pessimisme de Simon Reynolds. Son analyse paraît pourtant bien adaptée à la situation de *Rock & Folk* depuis la fin des années quatre-vingt. Celui-ci, semblable à ses confrères d'outre-Manche, a dû se réinventer pour survivre, délaissant progressivement son rôle de défricheur au profit de celui, moins périlleux, de rentier décidé à vivre de son héritage. Du livre au hors-série, les incursions de *Rock & Folk* au-delà du strict périmètre du magazine s'avèrent globalement décevantes, tant sur le fond que sur la forme. Examinons maintenant de plus près la production de son « âge d'or », afin de préciser dans quelle mesure celle-ci pourrait constituer le ferment d'une écriture rock à la française. Pour ce faire, nous reviendrons sur le travail de Vincent Maurice, défenseur de cette hypothèse d'une littérarité spécifiquement française exprimée conjointement dans les pages de *Rock & Folk* et de *Best*, avant d'insister *a contrario* sur la singularité de *Rock & Folk*, qui nous semble constituer une sorte de « signature » paradoxale propre aux premières années de la revue.

1 *Ibid.*, p. 451.

III. C/ Écriture rock versus talents individuels

III. C. 1/ Les caractéristiques d'une « écriture rock » dans *Rock & Folk*

L'hypothèse du déploiement d'une écriture nouvelle, voire d'un « nouvel espace littéraire¹ » français dans les pages de *Rock & Folk* a été récemment défendue dans le mémoire de master de Vincent Maurice, *Rock-critic : fondations et évolutions d'un nouvel espace littéraire*. Il nous paraît opportun de revenir en détails sur ses arguments, car son mémoire s'appuie spécifiquement sur les articles de *Best* et de *Rock & Folk* pour la période 1968-1978. Après avoir situé la création et l'évolution des deux revues rivales dans leur contexte historique, Vincent Maurice s'intéresse au virage pris par *Rock & Folk* en 1968, date à laquelle, « émancipé de *Jazz Hot* et influencé par l'arrivée au journal de Philippe Paringaux et de son style beaucoup plus littéraire, le magazine va adopter un ton tout à fait nouveau et laisser entrer en son sein, nombre de nouvelles plumes qui vont faire – avec *Best* qui paraît dès 1968 – la critique rock française². » Comment se traduit ce ton nouveau ? D'abord, d'après lui, au fait que « le *rock-critic* en vient à calquer son style sur l'ambiance musicale même. Aussi l'écriture peut-elle se trouver tantôt anarchique et déstructurée, violente et argotique, élégante et élitiste... L'important devient le climat développé et le ressenti du critique³ ». Vincent Maurice pointe aussi l'importance d'une « mythologie rock'n'roll » qui « se nourrit d'images⁴ », et la place prépondérante accordée à la dimension visuelle dans la critique musicale rock en général : « Ainsi l'on évoque bien peu la technique musicale ou les faits à travers les lignes de ces magazines, en revanche les artistes, leurs prestations, leur image, leurs œuvres sont une source d'imagination et de création littéraire⁵. »

Vincent Maurice s'appuie ensuite sur une « analyse du discours des *rock-critics* » de *Best* et *Rock & Folk*, discours caractérisé selon lui par un « retournement des valeurs morales⁶ », s'exprimant notamment dans le « rejet des valeurs du passé », l'« éloge de la modernité⁷ » et de la libération sexuelle, tandis que le rapport aux drogues et à la violence est beaucoup plus ambivalent, caractérisé par un mélange d'attrance et de réprobation. Vient

1 Je reprends ici le sous-titre du mémoire de Vincent Maurice.

2 Vincent MAURICE, *Rock-critic : fondation et évolutions d'un nouvel espace littéraire*, op. cit., pp. 29-30.

3 *Ibid.*, p. 34.

4 *Ibid.*, p. 41.

5 *Ibid.*, p. 47.

6 *Ibid.*, p. 53.

7 *Ibid.*, p. 58.

enfin une troisième partie consacrée à l'étude stylistique de « six articles comportant nombre de procédés représentatifs de cette forme critique¹ », dont trois tirés des pages de *Rock & Folk* : un « article/essai », à savoir le fameux « Je chante le rock électrique » d'Yves Adrien, une chronique de disque de Philippe Paringaux, et une « biographie critique » du groupe Steely Dan par Philippe Garnier. À propos du texte d'Adrien, Vincent Maurice relève l'emploi de l'argot et des anglicismes, l'érudition à valeur de connivence avec les initiés, les « changements de niveaux langagiers », « source de cassures au sein du texte² », et les multiples « ruptures langagières [...] totalement intégrées au langage du texte, créant ainsi une complicité entre le critique et le lecteur passionné de rock », qui reconnaîtrait sa musique de prédilection dans ce « climat d'écriture dans l'urgence ». Aux yeux de Vincent Maurice, le texte d'Yves Adrien représente « un condensé de culture et d'écrit rock³ », sorte de mètre étalon de la critique rock d'expression française.

La chronique de Philippe Paringaux, consacrée au premier disque du groupe de rock progressif anglais King Crimson⁴, est, selon Vincent Maurice, « corrélée à son sujet critique⁵ » car calquée sur le style musical et l'esthétique développés par le groupe. S'inspirant de la pochette psychédélique de l'album ainsi que des paroles de Peter Sinfield, Paringaux s'attache en effet à recréer un climat médiéval et mystique, éminemment subjectif mais qui lui paraît le plus apte à évoquer la musique de King Crimson. La posture de Philippe Paringaux est « réflexive, cultivée, sérieuse », usant largement d'un « champ lexical de l'angoisse » consécutif au parallèle établi par le journaliste entre le morceau phare, « 21st Century Schizoid Man », et la guerre du Viêt Nam. L'analyse de Vincent Maurice ne laisse apparaître que peu de points communs entre le texte d'Yves Adrien et celui, « inondé d'images⁶ » et méticuleusement construit, de Philippe Paringaux. Enfin, l'étude du texte de Philippe Garnier, écrit en 1977 mais représentatif d'après Vincent Maurice de la production et du style de son auteur, se rapprocherait de la « biographie gonzo », au sens où l'exercice de critique musicale laisse une place importante à l'expression assumée de la subjectivité du journaliste, « écriture du moi plaçant le narrateur/critique au centre de son écriture⁷ ». S'appuyant énormément sur les paroles des chansons de Steely Dan, le sujet de son article, Philippe

1 *Ibid.*, p. 89.

2 *Ibid.*, p. 101.

3 *Ibid.*, p. 102.

4 *In The Court Of The Crimson King*, sorti chez Island en 1969.

5 Vincent MAURICE, *Rock-critic : fondation et évolutions d'un nouvel espace littéraire*, op. cit., p. 113.

6 *Ibid.*, p. 118.

7 *Ibid.*, p. 127.

Garnier mêle sa langue à celle du groupe, construisant son texte « comme pouvaient souvent l'être ceux de Lester Bangs », c'est-à-dire dans un « rapport de proximité¹ » entre le journaliste et les musiciens, le tout avec un « écrit du parlé, retranscrit directement de l'oral », dont la fausse spontanéité et l'humour permanent cachent cependant des « recherches stylistiques bien plus élaborées² ».

Le travail de Vincent Maurice représente une tentative, inédite par son ampleur et son niveau de précision, de réévaluation de la critique musicale dans *Rock & Folk* et *Best*, en particulier par le prisme de l'analyse littéraire. Dans cette perspective, les études détaillées de six articles représentatifs, formant la troisième partie de son mémoire, ajoutent une réelle profondeur de champ à des écrits qui jusqu'alors avaient souvent été cités de manière superficielle et fragmentaire. On peut toutefois, à la lecture de ces analyses, s'interroger sur la présence de constantes d'écriture qui permettraient *in fine*, indépendamment du contexte historique et socio-culturel, d'unifier l'approche de ces textes, en les considérant comme faisant partie d'un genre ou d'une « école » critique française. Qu'y a-t-il de commun entre les productions d'Yves Adrien, de Philippe Paringaux et de Philippe Garnier ? Les propositions de Vincent Maurice semblent davantage relever des différences que construire des passerelles entre ces articles, le principal dénominateur commun étant peut-être leur parution au sein d'une même revue. Dès lors, on peut s'interroger à la fois sur les motivations des journalistes et sur les attendus de la rédaction de *Rock & Folk*, à l'aune de cette question centrale : que signifiait « écrire pour *Rock & Folk* » entre 1966 et 1974 ?

III. C. 2/ Écrire pour *Rock & Folk* : question de style ou de passion ?

Les nombreux témoignages des membres « historiques » de *Rock & Folk*, livrés au cours d'entretiens, dans des préfaces, et bien entendu à l'occasion de la rédaction du livre de Christophe Quillien *Génération Rock & Folk*, viennent nuancer l'idée, séduisante mais sans doute excessive, d'une communauté de stylistes, reconnus et enrôlés pour leurs qualités d'écriture. Cet aspect n'était bien sûr pas absent du processus de recrutement, à vrai dire très informel, mais il ne semble pas avoir été prépondérant dans le choix des premiers contributeurs. C'est pourtant cette interprétation flatteuse qui s'est imposée au fil du temps et

1 *Ibid.*, p. 130.

2 *Ibid.*, p. 132.

du processus de mythification auquel *Rock & Folk* n'a pas échappé. Ainsi Gilles Verlant défend-il son parti pris éditorial dans la préface de l'anthologie *Le Rock et la plume* :

Oh ! Bien sûr, on nous reprochera d'avoir favorisé *Rock & Folk* et *Best*. Disons que les rédacteurs en chef de ces deux mensuels avaient à leur grande époque des exigences stylistiques et un professionnalisme exemplaires. À quelques exceptions près, les meilleures plumes étaient publiées dans leurs pages, alors voilà...¹

Il faut d'abord rappeler que l'idée de choisir la musique rock comme sujet d'article, sans même parler de lui consacrer une revue, n'a encore rien d'évident en 1966, ainsi que s'en souvient Paul Alessandrini : « Par la suite, tout le monde s'est mis à écrire sur le rock, mais il ne faut pas oublier qu'à l'époque, ce sujet était encore relativement marginal². » Beaucoup de disques sont encore mal distribués en France (lorsqu'ils le sont...), les concerts sont rares, l'information inexistante en particulier pour tout ce qui concerne la scène américaine. Aussi le simple fait de voyager ou, mieux encore, de vivre aux États-Unis, peut-il être à lui seul un critère d'éligibilité pour contribuer aux premiers numéros du magazine : « Claude Villers, assistant de José Artur, va cingler à son tour vers les Amériques et nous enverra des papiers. Car il n'y a pas tellement de pigistes rock en ces premiers temps (tout juste Jacques Barsamian et Jean-Noël Coghe, transfuges du défunt *Disco-Revue*)³. » De fait, toutes les bonnes volontés sont les bienvenues et une simple manifestation d'enthousiasme peut parfois aboutir à une collaboration suivie, sur le modèle des *fanzines* et de leur cooptation entre passionnés. L'anecdote relatée par Serge Dumonteil, collaborateur épisodique de *Rock & Folk* dans les années soixante, confirme cette impression générale :

Dans les kiosques, la suite de l'histoire, c'était *Rock & Folk*, testé à l'été 1966 par un numéro zéro en hors-série de *Jazz-Hot* et avec Dylan en couverture, puis lancé au mois de novembre suivant, cette fois avec Michel Polnareff en couv' du numéro 1. C'est Philippe Koechlin, de *Jazz Hot* (l'adresse était d'ailleurs au fameux pavillon du 14 rue Chaptal) qui dirigeait l'équipe rédactionnelle. C'est donc à lui que nous allions écrire début 1968 depuis notre région lyonnaise pour lui proposer nos services. Collaboration acceptée rien qu'à la lecture de notre lettre ! Et à partir de Mai 68, la signature Serge D. allait donc être présente dans *R[ock] & F[olk]*...⁴

Plus étonnant peut-être, Philippe Paringaux, pourtant élevé au rang de grand styliste de *Rock & Folk*, confie à Gilles Verlant : « La musique, ça ne s'explique pas, ça s'écoute.

1 Gilles VERLANT (dir.), *Le Rock et la plume*, op. cit., p. 16.

2 Paul ALESSANDRINI, « À propos de Marjorie Alessandrini », Land Of Enchantment - Blog de France de Griessen, <https://landofenchantment.weebly.com/blog/a-propos-de-marjorie-alessandrinencontre-avec-paul-alessandrini>, page consultée le 18/10/20.

3 Philippe KOEHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., p. 46.

4 Serge DUMONTEIL [sous le pseudonyme de Stevie DIXON], *Notre petite histoire (illustrée) de la presse rock en France*, <http://steviedixon.com/presse.html>, page consultée le 19/10/20.

D'ailleurs l'écriture rock n'est pas un métier, c'est exclusivement de la passion¹... » Face à une opinion aussi tranchée, émanant de celui qui assumera les fonctions de rédacteur en chef de *Rock & Folk* pendant la plus grande partie de l'« âge d'or », l'hypothèse d'une élection par le style se doit d'être sérieusement reconsidérée, ou tout du moins relativisée car elle aurait tendance à occulter d'autres motivations opportunistes, plus ou moins dictées par les circonstances. Par exemple, c'est un heureux hasard familial qui permet à Jacques Barsamian de proposer puis d'alimenter avec régularité sa rubrique « Télégrammes » :

Barsamian s'approvisionne dans les hebdomadaires anglais comme le *Melody Maker* ou le *New Musical Express*, deux institutions consacrées à la musique populaire. [...] Jeune lycéen parisien, il reçoit chaque semaine les journaux de musique que lui envoie sa maman, qui travaille au service de presse de l'ambassade de France à Londres.²

Dans le même esprit, Jacques Vassal, le spécialiste de musique folk de la revue, est engagé par Philippe Koechlin sur sa seule érudition, qui lui donne la possibilité de couvrir un domaine musical totalement méconnu en France :

C'est Philippe Koechlin qui me reçoit. Je suis très intimidé, je dis « vous » à tout le monde... Le numéro 1 est déjà bouclé, le sommaire du numéro 2 est terminé mais il y a de la place dans le suivant. Koechlin me dit : « On va parler de folk mais on ne sait pas trop comment, ni avec qui. » Ils avaient besoin de quelqu'un pour couvrir ce genre de musique. J'ai eu une chance incroyable : je suis tombé au bon moment. À cette époque, je continuais mes études d'anglais mais je ne me sentais pas attiré par l'enseignement. Je pensais plutôt devenir traducteur ou interprète.³

Le recours à ces différents témoignages n'a pas pour objectif de minorer à l'excès l'importance de la qualité d'écriture au sein de *Rock & Folk*, Philippe Paringaux ayant d'ailleurs insisté à plusieurs reprises sur le fait qu'il a « toujours privilégié le style⁴ ». Les souvenirs de ces différents intervenants nous ramènent simplement à une réalité plus prosaïque, qui tient compte de la rareté des informations disponibles à l'époque en France, ainsi que du cercle relativement restreint d'authentiques passionnés, détenteurs de connaissances précieuses car difficilement accessibles. C'est aussi de ces connaissances que l'équipe de *Rock & Folk* s'est fait le relais à ses débuts, misant sur l'enthousiasme et la détermination de ceux et celles qui venaient la solliciter afin d'élargir son champ d'expertise, sans que le critère du style ait nécessairement joué un rôle prépondérant.

1 Gilles VERLANT (dir.), *Le Rock et la plume*, op. cit., p. 63.

2 Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 54.

3 *Ibid.*, p. 90.

4 *Ibid.*, p. 339.

III. C. 3/ Écrivains ou journalistes ? Les parcours éclatés des enfants du rock

Rock & Folk, à ses débuts, a donc largement ouvert ses portes à ceux et celles qui souhaitent venir écrire sur le rock, le folk, les musiques noires américaines, la chanson française. Les collaborations furent plus ou moins suivies, plus ou moins fructueuses ou heureuses, mais la plupart des propositions étaient examinées avec bienveillance, les initiatives individuelles volontiers encouragées. Paul Alessandrini insiste sur la « liberté totale (pas de coupe, ni de réécriture)¹» qui prévalait au sein de la rédaction. Il est sans doute nécessaire, à ce stade de notre réflexion, d'étudier les conséquences de cette liberté offerte aux bonnes volontés, la revue se présentant comme une sorte de page blanche, débarrassée de la plupart des contraintes qui pesaient sur d'autres entreprises éditoriales plus balisées. Cet angle d'approche rejoint celui de Maud Berthomier dans son analyse des débuts de la presse rock nord-américaine :

Car le propre de ces magazines est bien cela : de recevoir, à bras ouverts, des auteurs et de leur octroyer une liberté totale. Le paradoxe de cette politique éditoriale voulant que ce qui pouvait, *a priori*, passer pour un désavantage apparent (l'absence totale de consigne d'écriture ou de directive d'édition) procure, en fin de compte, un avantage indéniable (le lâcher-prise dans l'écriture des auteurs et le développement progressif de leurs plumes).²

Une telle posture a son revers : elle favorise le développement de parcours individuels, au détriment peut-être d'une véritable cohérence éditoriale et stylistique. L'étude de quelques-unes des trajectoires des contributeurs de *Rock & Folk* va nous permettre d'examiner au plus près cette hypothèse.

III. C. 3. a - Les compagnons de route de *Rock & Folk* : journalistes avant tout

Nous l'avons vu, la tendance nostalgique/mythifiante, souvent à l'œuvre dès qu'il s'agit d'évoquer l'« âge d'or » de *Rock & Folk*, ne favorise pas une approche objective du développement de la revue. Une autre tendance, corollaire fâcheux de la première, consiste à mettre systématiquement en avant les noms des mêmes journalistes afin de conforter la théorie d'une école de critiques rock, voire d'un vivier d'écrivains en devenir. Afin de dépasser ce point de vue superficiel et orienté, nous nous proposons de revenir sur les parcours de deux contributeurs de *Rock & Folk*, moins connus ou moins immédiatement associés au magazine. Le premier, François-René Cristiani, est un transfuge de *Jazz Hot* ayant

1 Paul ALESSANDRINI, *Fun House : les années " Rock & Folk "* , op. cit., p. 11.

2 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots*, op. cit., p. 122.

suivi son ami Philippe Koechlin. Son principal fait d'armes au sein du mensuel est d'être parvenu à réunir autour d'une même table, pour la première et dernière fois, Georges Brassens, Jacques Brel et Léo Ferré, Cristiani jouant le rôle de l'animateur. Cet entretien à quatre voix, immortalisé par le photographe de *Rock & Folk* Jean-Pierre Leloir et publié en exclusivité dans le numéro 25 de février 1969¹, accroît la réputation de la revue et marque un jalon important dans sa légitimation progressive. Il contribue également, les années passant, à la réputation de littérarité du mensuel, les trois chanteurs étant dès les années soixante assimilés à des poètes, comme le montre leur inclusion précoce dans la prestigieuse collection « Poètes d'aujourd'hui » éditée par Pierre Seghers². Après ce coup d'éclat suivi d'autres contributions à la revue, François-René Cristiani rejoint RTL en 1969 puis il poursuit un parcours de journaliste au sein de différents médias, majoritairement radiophoniques. Le site « Théâtre contemporain.net » propose l'aperçu le plus complet de sa carrière :

François-René Cristiani-Fassin, journaliste, chef du service politique de la rédaction de France Culture jusqu'à fin 2007. Après avoir fréquenté en 1968-1969 les bancs du Centre de formation des journalistes, rue du Louvre, à Paris et, parallèlement, les colonnes de *Jazz Hot* puis *Rock & Folk*, entre à RTL en 1969. Après une collaboration à une encyclopédie du jazz et un livre sur la drogue, il travaille cinq ans à *Que Choisir ?*, puis crée et dirige une revue d'informatique professionnelle, *Temps réel*. En 1982, ce sera Radio France - rédacteur en chef de Radio France Vaucluse puis directeur de Radio France Lyon, enfin, de 1992 à 2000, secrétaire général des Radios francophones publiques.³

L'inclusion de ces éléments biographiques sur un site théâtral s'explique par l'adaptation sur scène⁴ du livre – seule incursion à ce jour dans le domaine de l'édition pour Cristiani – tiré de l'entretien « historique » avec Brassens, Brel et Ferré, livre dont le journaliste a supervisé la parution⁵. Cet ouvrage est une retranscription des échanges entre les quatre hommes, augmentée des photos prises à cette occasion par Jean-Pierre Leloir. On le voit, la formation et la suite de la carrière de François-René Cristiani se sont faites en dehors de la musique et sans retour à l'écriture, en dehors de cette publication tardive et essentiellement commémorative.

1 *Rock & Folk*, n° 25, février 1969.

2 Léo Ferré y fait l'objet d'un volume en 1962, Georges Brassens en 1963, Jacques Brel en 1964.

3 « François-René Cristiani-Fassin - présentation », <https://www.theatre-contemporain.net/biographies/CRISTIANI-Francois-Rene/presentation>, page consultée le 18/20/20.

4 Voir <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Trois-hommes-dans-un-salon/>.

5 François-René CRISTIANI, *Brel, Brassens, Ferré : trois hommes dans un salon*, Paris, Fayard, « Chorus », 2003.

Notre deuxième exemple est celui de Françoise Seloron, l'une des rares femmes contributrices de la revue dans ses premières années d'existence. Les informations concernant sa période d'activité à *Rock & Folk* sont très parcellaires, mais on retrouve son nom au sommaire de nombreux numéros, à la rédaction d'articles le plus souvent consacrés à des domaines artistiques autres que musicaux, à des festivals ou des mouvements contre-culturels. Mentionnons, entre autres exemples, un article fouillé sur le cinéma *beatnik*¹, un autre, très complet là encore, sur les *happenings*², un entretien avec le compositeur Iannis Xenakis³, ou encore un reportage à Amsterdam à la rencontre des *provos*, dans les ateliers d'artistes et les squats des quartiers Jordaan et Nieuwmarkt⁴. Les contributions de Françoise Seloron sont donc régulières, significatives par leur longueur et par l'originalité des sujets abordés, particulièrement bien documentées et rigoureuses. On peut regretter que Christophe Quillien ne valorise pas davantage ces textes dans son livre⁵, car ils représentent un possible – non actualisé – de *Rock & Folk*, qui aurait pu se réinventer en magazine culturel avant l'heure, à la manière de ce que proposent aujourd'hui *Les Inrockuptibles* ou, sur un mode plus consensuel, *Télérama*. Il n'en reste pas moins que les textes de Françoise Seloron relèvent d'un journalisme d'excellent niveau mais relativement orthodoxe quant au traitement de ses sujets. Elle poursuivra d'ailleurs par la suite une carrière journalistique ininterrompue, passant par *Actuel*, *Le Monde* ou *Les Nouvelles littéraires* avant de rejoindre la rédaction de France Culture, où elle deviendra productrice de plusieurs émissions jusqu'à son décès en 2014⁶. Loin de l'écriture rock, elle fera cependant publier plusieurs livres, dont un court roman⁷, dans les années 2000, chez des éditeurs relativement confidentiels.

On pourrait imaginer une anthologie de textes journalistiques d'excellente facture tirés du *Rock & Folk* des années 1966-1974, susceptibles de nuancer et d'enrichir l'histoire de la revue. Une telle compilation serait un bon contrepoint à l'image d'Épinal d'une succession de morceaux de bravoure à la gloire du rock et de ses musiciens, sans doute plus conforme à l'horizon d'attente de certains lecteurs, mais finalement réductrice. Rappelons que le hors-série en hommage aux trente ans de *Rock & Folk* mentionnait, en 1996, pas moins de

1 *Rock & Folk*, n° 17, avril 1968, p. 40.

2 *Rock & Folk*, n° 18, mai 1968, pp. 40-44.

3 *Rock & Folk*, n° 39, avril 1970, pp. 95-98.

4 *Rock & Folk*, n° 60, janvier 1972, pp. 38-41.

5 Françoise Seloron y est simplement nommée, sans doute faute d'informations suffisantes.

6 Source : « La cantine d'Igor, Lily et les autres, rediffusion en hommage à Françoise Seloron », <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/la-cantine-digor-lily-et-les-autres>, page consultée le 15/10/20.

7 Françoise SELORON, *La Femme périphérique*, Rouen, C. Chomant, 2009.

« 616 collaborateurs, écrivains, pigistes ou photographes¹ », soit un éventail beaucoup plus ouvert que ne le laisse croire la place occupée par quelques glorieuses signatures. Tout projet d'histoire impartiale de *Rock & Folk* devrait forcément tenir compte de cette diversité.

III. C. 3. b - « Bricoles » : les textes libres de Philippe Paringaux

Nous avons déjà abordé les raisons du retrait progressif de Philippe Paringaux à partir du début des années soixante-dix, après une période de quasi-omniprésence dans les pages du mensuel, comme le rappelle Christophe Quillien :

Paringaux produit une part non négligeable du journal. Il se réserve les critiques de la plupart des albums, notamment des disques “ hors étoiles ”, considérés comme les plus importants du mois. Secrétaire de rédaction à partir du numéro 28, en mai 1969, il est la cheville ouvrière de *Rock & Folk*. Il trouve les titres et les légendes des photos. Il n'hésite pas à retoucher une lettre de lecteur qu'il juge bancale. Il écrit, surtout. Il signe ses articles d'une plume élégante, sensible et inspirée. Elle lui vaut l'admiration de bon nombre de lecteurs.²

Cependant, l'abandon progressif de son activité de critique musical permet à Paringaux, tout en se recentrant sur son rôle de rédacteur en chef, de se consacrer à une rubrique créée expressément à sa demande et libérée des contraintes journalistiques habituelles. Son complice Philippe Koechlin se remémore la genèse de ce projet, qui voit le jour dans le numéro 40 publié en mai 1970 : « Bientôt Philippe Paringaux abordera d'autres rivages. Des impressions qui dérivent vers des sortes de nouvelles, de poèmes. Il propose d'abord un titre pour cette autre rubrique. [...] Enfin, là, j'impose “ Bricoles ” (à la va-vite). Ces textes mériteront leur petite légende et tenteront des éditeurs mais l'auteur, vingt ans après, demeure très réservé quant à une publication éventuelle³. » La « petite légende » est effectivement entretenue pendant des années, avant que Philippe Paringaux ne se décide à faire publier en 2012 une partie de ses contributions à *Rock & Folk*, en y incluant quelques « Bricoles ». Avant cela, le journaliste culturel Brice Couturier s'interrogeait dès 1983 : « Quand se décidera-t-on à publier [l]es *Bricoles*, parues il y a dix ans dans *Rock et Folk*, et qui constituent probablement ce qu'on a fait de mieux en France dans l'adaptation littéraire de l'univers mental du rock⁴? » En 2012 enfin, Serge Kaganski pouvait célébrer dans *Les Inrockuptibles* la parution du recueil aux éditions Le Mot et le reste, insistant sur la présence de plusieurs « Bricoles », « chronique personnelle où Paringaux pose la casquette de rock-

1 *Rock & Folk*, hors-série n° 12, « 30 ans de rock et de folk », novembre 1996, pp. 4-5.

2 Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 105.

3 Philippe KOECHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., p. 74.

4 Brice COUTURIER, *Une Scène-jeunesse*, Paris, Autrement, « À ciel ouvert », 1983, p. 100.

critic pour ciseler des nouvelles évocatrices qui appelaient déjà des illustrations de Loustal¹». La chroniqueuse musicale Sophie Chambon, à propos de ce même recueil, louait les « fameuses Bricoles », les qualifiant de « véritables textes d’auteur au ton neuf²». Toutefois, la composition hétérogène du recueil, dont l’édition fut autorisée et supervisée par Philippe Paringaux, interpelle : les textes des « Bricoles » ne sont pas tous publiés, et ils voisinent avec les chroniques musicales, comme si leur statut particulier n’était ni valorisé ni reconnu par l’auteur lui-même. Rappelons enfin que les « Bricoles » furent globalement bien accueillies par les lecteurs de *Rock & Folk*, qui les plébiscitèrent régulièrement dans leurs courriers, reconnaissant leur dimension littéraire et s’amusant à y chercher des influences : « Continue, mon vieux, moi je trouve ça très bon. Il y a des fois où je prends autant de plaisir à les lire que Poe ou les meilleures nouvelles de science-fiction³. » ; « Bravo à Paringaux pour tous ses articles et également (et surtout) Bricoles. Au fait, réponds franchement Philippe, t’aimes bien Vian, hein⁴? ». D’autres, à l’inverse, déploraient la fin des textes de critique musicale de Philippe Paringaux, qualifiant les « Bricoles » d’« article[s] [...] pas fameux⁵ » ou lui reprochant de se cantonner à cette seule activité : « Paringaux tu deviens fainéant⁶ ».

Qu’en est-il de ces textes, qui peuvent maintenant être évalués avec un recul plus grand ? On constate, à leur lecture, la permanence d’une unité formelle et narrative : ils se limitent la plupart du temps à une page illustrée d’un dessin ou d’une photo en noir et blanc. Ils ne comportent ni chapeau, ni titre, ni introduction, et sont écrits à la troisième personne, du point de vue d’un narrateur omniscient. Ils ont le plus souvent pour protagonistes des personnages isolés, des couples désaccordés, dont les actes trahissent la tristesse, l’ennui, le désespoir parfois. L’influence des écrivains du dix-neuvième siècle, des premiers romantiques jusqu’aux décadents, est évidente, elle n’avait d’ailleurs pas échappé au confrère et admirateur de Philippe Paringaux, François Ducray : « Avant d’être un “ écrivain rock ”, Paringaux était un stendhalien ou un balzacien, un amoureux de la langue française. Il serait sans doute courroucé de m’entendre prononcer ce mot, mais ses textes dégageaient une véritable poésie⁷. » L’ambiance est fréquemment empruntée aux chansons du Velvet

1 Serge KAGANSKI, *Les Inrockuptibles*, 20/05/12, <https://www.lesinrocks.com/2012/05/20/musique/livres/its-only-rocknroll-et-autres-bricoles/>, page consultée le 05/05/20.

2 Sophie CHAMBON, *Les Dernières nouvelles du jazz*, 14/09/12.

3 *Rock & Folk*, n° 63, avril 1972, p. 35.

4 *Rock & Folk*, n° 64, mai 1972, p. 17.

5 *Rock & Folk*, n° 73, février 1973, p. 13.

6 *Rock & Folk*, n° 75, avril 1973, p. 13.

7 Cité dans Philippe PARINGAUX, *It’s only rock’n’roll et autres bricoles*, op. cit., p. 25.

Underground et aux premiers albums de Lou Reed, au David Bowie du début des années soixante-dix, ou encore au Hubert Selby du roman *Last Exit To Brooklyn* (dont la première édition française date de 1972) : personnages interlopes, attributs du luxe, déambulations sans but dans un environnement urbain déshumanisé. On peut en effet parler de textes d'atmosphère, ou encore d'« impressions » comme le suggérait Philippe Koechlin. Le texte paru dans le numéro 71 de décembre 1972 nous a paru représentatif de la production de Philippe Paringaux pour cette rubrique : il décrit une jeune femme dont on connaît peu de choses en dehors de quelques instantanés de sa vie parisienne, festive et désœuvrée. *L'incipit* et la clausule déclinent en anaphores successives ce « elle » dont nous ne connaissons pas le nom, et dont la silhouette est esquissée par des métaphores : « Elle est l'éclair vert dans les miroirs des cafés chics. Elle est la flamme rousse derrière les vitres des limousines qui passent sans bruit. Quand on la touche elle ne le sait pas et ne bat pas des cils. [...] Elle bat des cils dans les miroirs des cafés chics. Elle est l'éclair roux, n'essayez pas d'émouvoir son corps parfait avec votre esprit. Elle passe et ne regarde que son image dans vos yeux¹. » Quelques éléments de son passé nous sont communiqués dans trois paragraphes en italiques, qui alternent avec le présent de la narration, et sont tous trois introduits par le déictique « jadis ». Les tournures de phrase sont recherchées, parfois volontairement surannées : « Et celui-là qui désirera sincèrement que la partie s'interrompe sera perdu de ne pas être cru : il portera au cœur le gage secret d'un lourd chagrin. » Le champ lexical installe une atmosphère délibérément spleenétique : « soupir mélancolique », « ennui », « film très ennuyeux », « pellicule grise », « nuit », « lourd chagrin », « froid », « maigres larmes d'argent », « ciment humide », « brume »... L'impassibilité de la femme renforce la référence à Baudelaire et à ses figures féminines déifiées et inaccessibles. L'ensemble est maîtrisé, soigné, dans un style classique et sans débordements, qui contraste fortement avec la prose volontiers emphatique des critiques rock. Il semble aussi curieusement désincarné et comme tenu à distance par l'auteur lui-même. On sait grâce à Philippe Koechlin que Philippe Paringaux n'avait pas choisi le titre générique de cette rubrique ; que ce titre ait néanmoins été retenu, et conservé jusqu'au bout, nous éclaire sur le statut officiellement accordé à ces « bricoles » : des « objets sans importance² ». De nouveau, l'échappée littéraire semble comme empêchée, non assumée, voire désavouée dès sa naissance, même chez cet exégète du style qu'est Philippe Paringaux.

1 *Rock & Folk*, n° 71, décembre 1972, p. 49.

2 CNRTL, définition « bricole », <https://www.cnrtl.fr/definition/bricole>, page consultée le 13/05/20.

III. C. 3. c - Yves Adrien, l'absent

S'il est un contributeur de *Rock & Folk* qui, plus encore que Philippe Paringaux, demeure l'objet d'un culte tenace, c'est bien Yves Adrien, dandy aux multiples avatars, « plus élégant rock-critic du monde¹ », dont la renommée a dépassé les frontières hexagonales. Nous avons déjà étudié la manière dont ses débuts en 1970 ont été chaleureusement accueillis par le lectorat de *Rock & Folk*, jusqu'à une éclipse prolongée à partir de 1974. Nous avons également rappelé l'intérêt suscité par ses textes auprès de jeunes chercheurs, auxquels s'ajoutent plusieurs écrivains contemporains tels Frédéric Beigbeder, Virginie Despentes ou Chloé Delaume, dont la contribution au catalogue de l'exposition *Des jeunes gens modernes*² s'intitule « Orphan Twist », en référence à l'un des noms de plume d'Adrien. « J'ai dit : toujours hors champ », écrit Chloé Delaume dans ce bel hommage à la première personne, parsemé de citations d'« Orphan ». Or, Yves Adrien est justement celui qui sort du champ de manière impromptue, pour réapparaître sous une identité nouvelle quand plus personne ne l'attend. Le « hors champ » caractérise aussi bien sa relation complexe avec *Rock & Folk*, entre interventions fulgurantes, effacements soudains et, surtout, distanciation constante envisagée comme le seul mode de collaboration possible. Nous ne nous lancerons pas ici dans une étude stylistique des écrits d'Adrien, déjà commentés ailleurs, y compris de manière très détaillée et pénétrante dans les travaux de Noémie Vermoesen³, de Maud Berthomier⁴ ou de Raphaël Noir⁵. Ces études mettent toutes en lumière une littérarité manifeste et une influence indéniable. Nous nous intéresserons de préférence aux rapports qu'Yves Adrien a entretenus avec *Rock & Folk*, ainsi qu'à l'apport supposé de la revue dans le déploiement de son écriture. L'introduction du mémoire de Noémie Vermoesen nous semble poser, de manière à la fois amusante et très claire, les enjeux d'un tel questionnement :

« Étant mort depuis dix ans – et plus –, Yves Adrien ne saurait vous communiquer la liste des morceaux qui lui ont sauvé la vie. » Cette phrase est la dernière qui à ce jour ait été publiée et attribuée à Yves Adrien. La lettre est accompagnée de l'habituelle petite carte grise métallisée sur laquelle on peut lire : « Yves Adrien (1951-2001) | mourut | * Mais, mort, il écrivait encore ». Cette missive est une réponse à l'administrateur d'un site internet qui interroge régulièrement quelques artistes contemporains au sujet des « dix chansons qui auraient sauvé leur vie ». Adresser cette interrogation à Yves Adrien est doublement ironique. D'abord parce que cette question porte sur un objet d'étude dont

1 Serge KAGANSKI, « Yves Adrien, ailleurs & higher », art. cité.

2 Jean-François SANZ (dir.), *Des jeunes gens modernes : post-punk, cold wave et culture novö en France, 1978-1983*, Paris, Galerie du Jour Agnès B/Naïve, 2008.

3 Noémie VERMOESEN, *L'Oeuvre d'Yves Adrien*, op. cit.

4 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots*, op. cit.

5 Raphaël NOIR, *Yves Adrien, Michel Houellebecq : deux écrivains rock ? Excès, rupture et fulgurance vers une vision moderne*, Mémoire de littérature française, Université de Lausanne, 2001.

l'auteur s'est partiellement désintéressé, non qu'il n'écoute plus de musique, mais surtout qu'il ne se considère plus comme critique rock. Ensuite parce que sa vie ne serait pas sauve et qu'Yves Adrien prétend être mort le 8 septembre 2001. Cette double ironie est d'autant plus problématique que pour décrire sommairement Yves Adrien ces deux qualificatifs « écrivain contemporain » et « journaliste musical » sont les premiers qui surgissent spontanément.¹

Yves Adrien s'est-il jamais considéré comme un « critique rock » ? Rien n'est moins sûr, même si sa découverte de *Rock & Folk*, telle qu'il se la remémore, ressemble à une révélation. Toutefois, c'est un texte bien particulier, presque extérieur à la revue, qui le marque au point de le pousser à proposer ses services dès la fin de l'année 1970 :

Et puis un fabuleux numéro de *Rock & Folk* qui paraît, avec Mick Jagger en couverture. Il faut dire que la veille d'aller à la caverne Maurice de Saxe, le jeune Yves s'est rendu à un concert des Stones au Palais des Sports, dans une ambiance d'émeute... Dans ce numéro, un texte va frapper Yves, un texte d'un auteur qui n'a pas encore été édité : Jean-Jacques Schuhl, qui publiera *Rose Poussière* en 1972. C'est là la force de *Rock & Folk* et de Philippe Paringaux, que d'avoir su reconnaître Jean-Jacques Schuhl et de l'avoir publié.²

Ce numéro paraît en novembre 1970 ; Yves Adrien « pousse la porte de la rue Chaptal en décembre » de la même année, comme il le dit un peu plus loin dans ce même entretien. Le texte de Schuhl a donc bel et bien un effet de déclencheur, mais il n'est pas représentatif du contenu habituel de *Rock & Folk*, comme nous l'avons vu. Cet extrait d'un livre à paraître, qui a impressionné Philippe Paringaux, sera l'unique incursion de Jean-Jacques Schuhl dans les pages du mensuel, le livre *Rose poussière* étant ensuite publié par Gallimard et son auteur obtenant, longtemps après, le prix Goncourt pour *Ingrid Caven*. Autrement dit, la vocation d'Yves Adrien est éveillée par une œuvre littéraire, simplement hébergée par *Rock & Folk* qui a eu l'intuition de sa valeur et l'intelligence de lui ouvrir ses pages. Pour Adrien, cet éblouissement initial va conditionner non seulement une partie de son écriture mais aussi son détachement vis-à-vis de *Rock & Folk*, de sa rédaction et des contraintes de publication inhérentes à la revue. Maud Berthomier revient sur cette indépendance assumée :

La critique rock française diffère de la critique rock américaine en ce qu'elle arrive au début des années 1970 seulement et repose sur un groupe d'auteurs beaucoup plus éclaté. Adrien en l'occurrence fait office de figure solitaire en France. Les témoignages qu'on a recueillis de lui en interview l'attestent : les autres critiques rock français ne sont pas des gens qu'il côtoie à l'époque ou avec qui il tisse des liens d'amitié. À la place c'est plus en regard de Bangs que des critiques rock français que son œuvre prend position. Le rêve collectif d'une « camaraderie » est donc absent de sa perspective.³

1 Noémie VERMOESEN, *L'Oeuvre d'Yves Adrien*, op. cit., p. 4.

2 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 148.

3 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots*, op. cit., p. 46.

Les souvenirs des « anciens » de *Rock & Folk* concordent en effet lorsqu'il s'agit d'évoquer Yves Adrien : celui-ci évolue en dehors du cercle de la revue, se rend rue Chaptal uniquement pour y remettre ses articles, tellement travaillés qu'ils ne nécessitent aucune retouche (ce qu'Adrien n'aurait d'ailleurs sans doute pas supporté) :

Pour lors, maigre dandy aux longs cheveux, il apporte des textes incroyablement soignés, avec parfois une virgule effacée au blanc Tipp-Ex. Avec parfois du retard parce que, téléphone-t-il, il est navré, mais un nuage gris métal qui passait dans le ciel jusqu'alors gris bleu a provoqué le blocage redouté : il n'a pas pu écrire la conclusion. Nous devons attendre un ciel propice. Nous attendrons.¹

On imagine aisément, pour un magazine conventionnel, les difficultés à assurer un suivi éditorial dans ces conditions, les absences d'Yves Adrien pouvant s'étendre sur plusieurs numéros. Avant l'éclipse de 1974, précédée de l'article annonciateur « Exit », Adrien avait déjà marqué une première pause, peu de temps après ses débuts et alors qu'il tenait une rubrique régulière, « Érudit pop ». Voici comment il se remémore cet épisode, toujours à la troisième personne :

La première fois qu'Yves Adrien quitte *Rock & Folk*, en 1972, il pense qu'il a tout dit. Il part car il ressent un essoufflement. Il a parlé surtout du rock *west coast*, et cet hiver, il lui semble que tout cela est désormais caduc. Il a écrit les articles que l'on devait écrire sur des groupes particulièrement obscurs – Love, Quicksilver... – mais qui trouveront leur public plus tard. Il l'a fait, il ne souhaite pas aller plus loin, donc il se retire. Yves Adrien tourne la page.²

La décision d'arrêter comme celle de reprendre sa collaboration sont donc manifestement unilatérales. Quel rôle, quelle influence peut avoir *Rock & Folk* face à cette attitude d'électron libre ? Pour ce qui concerne l'écriture elle-même, nous dirions volontiers : aucune, rejoignant en cela l'analyse de Maud Berthomier : « Le plus grand paradoxe de ses textes a sans doute toujours été celui-là : d'être arrivé à ignorer la réalité française (musicale et critique) de son époque tout en écrivant dans une langue française héritée de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème}³. » Ce qu'offre *Rock & Folk* à Yves Adrien, c'est finalement un espace de liberté mis à disposition de manière inconditionnelle, indépendamment des allers et retours de ce collaborateur fantasque. Nul doute que le talent hors normes d'Adrien lui ait permis de s'octroyer une latitude supplémentaire, au point qu'il pourra s'offrir un énième retour dans les pages de *Rock & Folk* à la fin des années quatre-vingt, pour une série de textes hallucinés⁴, « sorte de dernier inventaire avant l'Apocalypse, complètement chtarbé, divinement rédigé⁵ ».

1 Philippe KOEHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., p. 52.

2 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 149.

3 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots*, op. cit., p. 320.

4 Ces articles ont été rassemblés dans Yves ADRIEN, *2001 une apocalypse rock*, Paris, Flammarion, 2000.

5 *Ibid.*, p. 9, préface de Serge KAGANSKI.

Dans tous les cas, l'écriture d'Yves Adrien s'est construite en dehors de la revue, même si elle a trouvé à s'exprimer en son sein. Ses influences sont ailleurs, d'un autre temps ou d'un autre lieu – Maud Berthomier comme Noémie Vermoesen étudient toutes deux l'apport décisif des articles du critique nord-américain Lester Bangs, qu'Adrien découvre dans le magazine *Creem*. On est loin d'un modèle d'« écriture rock à la française », Adrien revendiquant des influences extérieures à la revue et cultivant sa singularité jusqu'à récuser toute descendance.

III. C. 3. d - Un enfant de *Rock & Folk* : Philippe Garnier, chroniqueur de l'Amérique

À mesure que s'enrichit ce travail en partie biographique, se précise également, nous l'espérons, la cartographie de la revue pour la période étudiée. Nous pourrions la schématiser en trois espaces dont certains se chevauchent occasionnellement : premièrement, le « noyau dur » de la rédaction en chef, composé des inamovibles Philippe Koechlin (dès 1966) et Philippe Paringaux (à partir de 1968) ; deuxièmement, les contributeurs-journalistes, hommes et femmes de métier, capables d'alimenter le mensuel de manière régulière, de tenir les rubriques attendues à chaque numéro, de calibrer leurs articles ; troisièmement enfin, ceux que nous pourrions appeler les « caractères » pour reprendre le titre de l'un des livres de Philippe Garnier¹. Les « caractères », c'est-à-dire ces fameuses « plumes », des contributeurs qui ne sont pas capables – ou qui refusent – de se plier à des formats et/ou à des calendriers préétablis, mais dans lesquels le duo Koechlin et Paringaux, suivi la plupart du temps par un lectorat enthousiaste, a reconnu un talent et un « style » qui les exemptent quasiment de toute obligation. Yves Adrien en fait indéniablement partie ; François Ducray bénéficiera un peu plus tard du même statut. Pour des raisons différentes d'Adrien, Philippe Garnier est incontestablement de ceux-là, ainsi que le confirme Philippe Koechlin dans ses *Mémoires de rock et de folk* :

Trente feuillets sur un héros du roman noir, et trente autres sur les films, et encore trente sur un auteur américain. Et des portraits de metteurs en scène, et des interviews de vieilles stars. Nous sommes loin du rock, de plus en plus loin, mais nous publions. Nous publions parce que le journal marche et parce que c'est signé Philippe Garnier. [...] Car *Rock & Folk* suivra. Il suivra d'autant mieux que c'est la signature, le style qui va compter de plus en plus ; à sa manière, Garnier aurait aussi bien pu un jour s'intéresser à la vie d'un poseur de rails, nous aurions tout publié.²

1 Philippe GARNIER, *Caractères : moindres lumières à Hollywood*, Paris, Grasset, 2006.

2 Philippe KOEHLIN, *Mémoires de rock et de folk*, op. cit., pp. 125-126.

Garnier rejoint la rédaction de *Rock & Folk* en 1971. Avant cela, il s'est fait remarquer en envoyant régulièrement au mensuel des courriers caustiques, dont l'un au moins est publié dans le « Courrier des lecteurs¹ ». Si Yves Adrien est dans la construction permanente d'une mythologie du rock qui se confond avec sa mythologie personnelle, Philippe Garnier, bien que partageant en grande partie les mêmes goûts musicaux qu'Adrien, s'emploie de son côté à déconstruire cette mythologie en cours d'élaboration, dont il moque la prétention et dénonce la fausseté. Au détour d'un article paru dans le numéro 88 de mai 1974, il se livre ainsi à un exercice autobiographique à la fois dépréciatif et jubilatoire, qui prend le contre-pied des réinventions fantasmées de certains de ses collègues :

Je ne vais pas essayer de vous bluffer : en été 1964, je ne connaissais pas les Zombies ; pas plus qu'il y a trois ans. À l'époque, je n'achetais pas de disques ; je n'allais pas à la Loco ; je n'achetais même pas *Disco-Revue* (c'est pas des choses à avouer, coco)... Je faisais comme beaucoup de monde : j'écoutais *Salut les Copains* et Michel Cogoni. Je vous dis tout ça d'abord parce que j'en ai un peu marre de lire partout les rock-pigistes nous resservir leurs années de service comme claqueurs de doigts près du juke-box ; les délices du Plexiglas, des premiers jeans et du Coca-Cola, ça va un moment. Surtout que la plupart d'entre eux devaient acheter des choses comme Léo Ferré, John Coltrane ou Brassens quand sortaient *Love Me Do*, *You Really Got Me* ou *Fun Fun Fun*.²

Ces quelques lignes permettent déjà d'esquisser, plus qu'un style, un ton propre à Philippe Garnier, fait de constructions percutantes (l'anaphore « je ne [...] pas » suivie de ses imparfaits), d'emprunts à l'oralité (« c'est pas des choses à avouer, coco »), d'érudition grinçante et plaisamment décalée (les références à « Salut les Copains » et à l'animateur populaire Michel Cogoni, peu prisés à *Rock & Folk*) et enfin, de mouvements d'humeur parfois surjoués mais qui contribuent à personnaliser son écriture. Philippe Garnier s'appuie à la fois sur des valeurs et sur des postures, qui ne varieront guère tout au long de sa démarche d'écriture : la construction d'un savoir étayé par des sources, contre les délires interprétatifs ; la (fausse) simplicité du provincial – il a grandi au Havre et y a été brièvement disquaire – contre la pédanterie de certains cercles parisiens ; la défiance instinctive contre l'esprit de sérieux et les effets de mode, au risque de prendre ses lecteurs – voire la rédaction de *Rock & Folk* – à rebrousse-poil ; enfin, une curiosité tous azimuts, qui l'éloigne assez rapidement de la sphère du rock pour l'emmener vers d'autres horizons, avec une obsession avouée cependant : la culture américaine, au point que pour mieux en parler et après quelques allers-retours entre la France et les États-Unis, il s'installe définitivement en Californie à partir de 1975. Témoinant sur la période *Rock & Folk* pour Christophe Quillien, il revendique son

1 *Rock & Folk*, n° 33, octobre 1969.

2 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., p. 151.

approche de franc-tireur, pour des raisons diamétralement opposées à celles d'Yves Adrien, auquel d'ailleurs il se compare :

À *Rock & Folk*, Paringaux écrivait bien mais je le trouvais trop esthète. Au début de l'histoire du journal, il y avait un type vraiment important, Kurt Mohr. On se foutait de sa gueule parce qu'il connaissait par cœur les numéros de matrice des disques d'Otis Redding, mais il avait mis le doigt sur la musique qui comptait vraiment, en tout cas celle qui a le plus compté pour moi. J'ai eu envie de participer à *Rock & Folk* en réaction contre toute cette histoire de révolution par la musique, ce qui n'était qu'une vaste blague à mes yeux. [...] Je suis parti aux États-Unis pour y rester. [...] Ce n'était plus tenable de vivre tout ça de façon seulement sublimée. Je n'avais pas assez de talent ou je n'étais pas assez fêlé pour faire comme Adrien, chez qui tout passait par le fantasme, au point qu'il y croyait lui-même à moitié, sinon totalement.¹

Comme Adrien, Garnier a en quelque sorte carte blanche ; à l'inverse d'Adrien, il contribue de manière très régulière et soutenue au contenu de *Rock & Folk*. La difficulté réside plutôt dans la capacité de la rédaction à publier ses articles-fleuves sans faire exploser la pagination du mensuel. Yves Adrien était l'absent par excellence ; Philippe Garnier, au contraire, fut à certains moments le plus présent des journalistes du magazine, ne serait-ce que par la densité de ses articles et l'enthousiasme de son lectorat. François Gorin, qui participa un temps à *Rock & Folk* et écrit aujourd'hui pour *Télérama*, lui rend un bel hommage dans son livre *Nos futurs*, publié en 2014 :

Ce qui m'excitait dans le papier de Garnier, repris-je, ce n'est pas seulement qu'il parlait d'albums dont parfois je ne savais rien, sur un ton qui donnait immédiatement l'envie de les avoir. C'était surtout sa façon de mettre en jeu un rapport personnel avec chaque disque. Intime ou désinvolte, passionnel ou détaché. Avec des éléments d'information traités comme accessoires, d'où des passages allusifs, impossibles à saisir du premier coup mais que je retenais pourtant par cœur comme des paroles de chanson.²

François Gorin pointe un autre aspect original des textes de Garnier : la mise en scène des motivations personnelles du journaliste, qui le pousse à expliquer et justifier sa curiosité, son admiration ou son antipathie, à s'inclure dans ses articles, non pour y briller, mais parce que sa démarche est identique à celle du détective des romans noirs américains : remonter à la source, collecter des preuves, confronter ses intuitions à la réalité du terrain et des protagonistes. Le fait de partir vivre aux États-Unis est la continuation logique de cette démarche, qui lui permet de rencontrer et de raconter les lieux et les artistes qui font la culture américaine, tout en gardant un temps d'avance sur l'actualité éditoriale française. Cette position lui permettra d'ailleurs de faire découvrir dans l'hexagone plusieurs auteurs majeurs dont il assurera fréquemment, avec un brio reconnu, les traductions. Quant à sa démarche de

1 Cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, op. cit., pp. 152-153.

2 François GORIN, *Nos futurs, un conte post-rétro*, Marseille, Le Mot et le reste, 2014, pp. 26-27.

« privé » à la Philip Marlowe, nul doute qu'elle s'inspire des romans noirs dont il est un excellent connaisseur, lui qui traduira plusieurs « polars » nord-américains¹ et publiera une passionnante biographie de David Goodis, rééditée à plusieurs reprises².

En quoi, finalement, Philippe Garnier serait-il davantage un « enfant » de *Rock & Folk* qu'Yves Adrien ? D'abord, nous l'avons vu, par la régularité et l'ampleur de ses contributions, malheureusement jamais réunies dans une anthologie (Garnier lui-même s'y est toujours obstinément refusé) ; ensuite, parce que Philippe Paringaux et Philippe Koechlin le soutiennent sans doute davantage qu'aucun autre contributeur avant lui, allant jusqu'à lui allouer un salaire régulier et sans conditions après son départ de France³ ; ce soutien s'explique aussi par l'intérêt commun des trois hommes pour toutes les formes du « rêve américain », même si Philippe Garnier n'hésite jamais à en dévoiler les dessous parfois frelatés et peu reluisants ; enfin, dernière raison et peut-être la plus importante à nos yeux : Garnier est celui qui s'est coulé avec le plus d'aisance dans l'espace libre qui lui était offert, combinant la rigueur de la démarche journalistique, la qualité de l'écriture et l'expression d'une subjectivité volontiers gouailleuse et démystificatrice, véritable antidote à l'avènement d'un « *star system* » qui finirait par faire basculer la musique pop de la sphère de l'*underground* à celle de l'*entertainment* globalisé. Philippe Garnier ne se définirait assurément ni comme un écrivain, ni même comme un écrivain rock. C'est une autre voie – celle de chroniqueur américain – qu'il a choisie de suivre, déployant pour ce faire une écriture foncièrement originale bien qu'encore peu étudiée.

1 Quelques exemples : *Le Dernier baiser*, de James Crumley (1986) ; *Une Poire pour la soif*, de James Ross (1989) ; *La Malédiction du gitan*, de Harry Crews (1993).

2 Philippe GARNIER, *Goodis : la vie en noir et blanc*, Paris, Le Seuil, 1984.

3 Voir Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, *op. cit.*, p. 244 : « Koechlin et Paringaux l'ont salarié à hauteur de dix mille francs par mois, qu'il rende sa copie ou non – mais il lui arrivera rarement de manquer son rendez-vous mensuel. Ils lui laissent carte blanche pour le choix du sujet et la longueur du papier. »

CONCLUSION

Clore ce mémoire sur le parcours de Philippe Garnier, qui écrit encore occasionnellement des articles pour *Rock & Folk* après avoir longtemps travaillé pour le quotidien *Libération*, c'est aussi tourner symboliquement la page de la première période du mensuel, dont nous avons tenté de donner un aperçu dans cette étude. Garnier, en effet, s'emploie à battre en brèche la plupart des prétentions initiales de *Rock & Folk*, poussant l'avantage que lui donne son importance grandissante au sein du magazine. Il considère comme inappropriée et vaine la tentation de l'*underground* contre-culturel, dès lors que celui-ci se drape dans l'esprit de sérieux et les prétentions révolutionnaires ; il déconstruit l'entreprise de mythification du rock à travers ses différentes figures, du *fan* au martyr en passant par le *guitar hero* ; enfin, il égratigne au passage le statut même du critique rock, dont les marottes et les velléités esthétiques servent trop souvent de paravent à un défaut d'information, quand ce n'est pas à une pure et simple distorsion du réel. En ce sens, Philippe Garnier demeure fidèle à l'éthique d'un journaliste d'investigation, sans jamais céder aux outrances du journalisme *gonzo*, dont il a pourtant pu être présenté comme un épigone français. Sa seule incursion dans le domaine romanesque est d'ailleurs, de son propre aveu, un échec : Garnier s'efforce, dans ce livre intitulé *Les Coins coupés*¹, de rapiécer par le biais d'une intrigue minimale plusieurs extraits d'articles écrits pour *Rock & Folk*. Force est de constater que le montage ne prend pas, car l'hétérogénéité des textes l'emporte sur la cohérence d'ensemble. Ce qui amène cette réponse franche, faite à un journaliste de *Gonzai* qui l'interrogeait en 2009 sur la « fictionnalité » dudit livre : « C'est assez mal gaulé, non ? Tout le portrait de la ville [Los Angeles] tient debout, je pense. C'est ce qui marche dans le livre, pas la tentative de... “ roman ”². »

1 Philippe GARNIER, *Les Coins coupés : sous le rock, une allégorie*, Paris, Grasset, 2001.

2 Philippe GARNIER, « Interview : je trouve un os et je le ronge » [entretien], *Gonzai*, 12/06/09, <https://gonzai.com/philippe-garnier-je-trouve-un-os-et-je-le-ronge-interview/>, page consultée le 14/07/20.

La « tentative de roman » de Philippe Garnier nous renvoie évidemment à la « tentation de la littérature » telle que nous avons essayé de la mettre en évidence dans *Rock & Folk*, pour la période 1966-1974. Le rappel du contexte historique dans lequel naît et se développe le magazine nous a ainsi permis de distinguer plusieurs caractéristiques – intrinsèques ou contextuelles – de sa littérarité. Tout d’abord, l’héritage de *Jazz Hot*, revue dont l’équipe originelle de *Rock & Folk* choisit de s’émanciper pour des questions de divergences musicales mais dont elle conserve l’exigence intellectuelle et l’aspiration à une forme de reconnaissance culturelle. Boris Vian est la figure tutélaire de cette période-charnière, car il synthétise les qualités du critique et celles de l’écrivain : son style est enlevé et inventif, volontiers caustique, ce qui n’empêche pas une compréhension infailible des évolutions de la musique jazz, y compris dans ses formes les plus neuves, le tout légitimé par le statut de musicien accompli de Vian. Ce parrainage symbolique – sans doute un peu écrasant – se traduira dans *Rock & Folk* par des renvois répétés à l’œuvre de l’écrivain disparu en 1959, sous forme d’hommages, de chroniques de ses livres, ou encore de comparaisons avec les écrivains *beat*, influences majeures du mensuel dès 1966¹. Ensuite, l’arrivée concomitante de contributeurs qui ne sont pas toujours formés au journalisme, mais dont la proximité doit plutôt être recherchée du côté de leur passion pour la musique et de leur attachement à la littérature, celle des avant-gardes et de la contre-culture en particulier. Aussi essaient-ils logiquement d’établir des passerelles entre musique populaire et littérature, sans nécessairement s’interroger d’emblée sur leurs propres pratiques d’écriture. Enfin, les bouleversements induits par le mouvement de Mai 68, bouleversements qui se traduisent dans *Rock & Folk* par l’irruption de sujets non-musicaux dans des proportions parfois importantes, ainsi que par l’affirmation d’une subjectivité et d’un point de vue plus assumés et parfois dissonants, qui annoncent, dans un contexte de libération des mœurs, les épopées à la première personne du journalisme *gonzo*.

Les marqueurs de cette littérarité sous-jacente sont multiples : ils concernent aussi bien une partie des rubriques – « Presse livres » bien sûr, mais aussi l’éphémère « Théâtre en ville² », ou les « Nouvelles de l’underground » – que le courrier des lecteurs ou encore les traductions de chanteurs et paroliers anglo-saxons. L’objectif est triple : légitimer la culture

1 On peut prendre pour exemples les autres pages consacrées à Boris Vian par Philippe Constantin dans *Rock & Folk* n° 13, en décembre 1967 (pp. 47-51) ; la comparaison de Claude Dubois entre Vian et Kerouac dans *Rock & Folk* n° 36, en janvier 1970 (p. 11) ; la critique de l’essai *Les Vies parallèles de Boris Vian* par Paul Alessandrini, dans la rubrique « Presse livres » de *Rock & Folk* n° 48, en janvier 1971 (p. 94).

2 Cette rubrique, qui ne durera que le temps de quelques numéros, est inaugurée dans le *Rock & Folk* n° 48, en janvier 1971 (p. 21).

rock naissante ; la resituer et l'insérer dans une généalogie culturelle ; trouver un ton et une approche appropriés, alors que la critique musicale rock est encore balbutiante, non seulement en France mais aussi dans les pays anglo-saxons. Pourtant, l'enthousiasme et l'inventivité des débuts cèdent peu à peu le pas à un mouvement de retrait, aux formes variées et plus ou moins radicales, mais globalement partagé par les premières « plumes » de *Rock & Folk*. Il serait injuste d'affirmer que le mensuel n'a plus rien à dire après 1974 : les meilleurs articles de Philippe Garnier, ainsi que certains des plus beaux textes d'Yves Adrien, y paraîtront après cette date. Pourtant, l'adéquation presque parfaite entre l'esprit du temps et celui de la revue, qui prévaut jusqu'au début des années soixante-dix, se délite progressivement, pour aboutir au grand malentendu qui qualifie les rapports entre *Rock & Folk* et le mouvement punk : de ce dernier, Philippe Koechlin et Philippe Paringaux n'auront véritablement saisi ni les innovations musicales ni l'importance socio-culturelle, au contraire de la revue française concurrente, *Best*.

Or, si *Best* fait preuve d'une plus grande pertinence face à l'actualité musicale des années 1975-1978, c'est sans doute aussi parce que *Rock & Folk* a reporté entre-temps une partie de son attention sur les manifestations d'un *underground* florissant, qui s'intéresse à la musique et à la culture rock comme expressions, parmi d'autres, d'un mouvement contre-culturel plus vaste. Dans cette perspective, il nous a semblé pertinent de contourner la traditionnelle opposition entre *Rock & Folk* et *Best*, déjà documentée ailleurs, pour nous intéresser à l'influence déterminante des revues *underground*, au premier rang desquelles le magazine *Actuel*, sous la direction du charismatique Jean-François Bizot. Cette influence, moins « souterraine » qu'il n'y paraît, a été jusqu'à présent peu étudiée, car elle s'exprime surtout dans des rubriques marginales, des choix d'illustrations ou des encarts publicitaires, et non dans les articles-phares les plus communément cités. La « tentation de l'*underground* » n'aura cependant jamais été pleinement assumée par l'équipe de *Rock & Folk*, même si certains de ses journalistes l'ont appelée de leurs vœux. Ce renoncement, il faut le rappeler, s'explique d'abord par la subordination de la revue à un modèle économique traditionnel, à la fois cadré juridiquement et financièrement tributaire de la publicité. Il est également d'ordre idéologique et éditorial, le positionnement de Philippe Koechlin et Philippe Paringaux étant nettement plus mesuré et centré sur la musique que celui de Paul Alessandrini ou Alain Dister, qui s'affirment au fil des parutions comme des prosélytes de la contre-culture sous toutes ses formes. Sans surprise, une telle divergence finit par susciter des tensions, et il n'est pas anodin qu'Alessandrini et Dister, en collaborant à *Actuel*, aient cherché ailleurs que dans *Rock &*

Folk une ligne éditoriale plus conforme à leurs convictions. L'étude comparée de plusieurs parutions contre-culturelles françaises et anglo-saxonnes nous a permis d'étayer cette hypothèse d'une attirance réelle, bien qu'empêchée, pour l'*underground*. Elle confirme le fait que, plus encore que la part importante consacrée à la littérature, c'est véritablement l'approche contre-culturelle englobante et le militantisme affirmé qui distinguent ces revues de *Rock & Folk*. Bien que le mensuel affiche à partir de 1968, dans sa maquette comme dans ses illustrations, une parenté visuelle avec des publications comme *Actuel*, *Paraphuie* ou *Oz*, il n'en garde pas moins le cap d'un contenu essentiellement musical et relativement timoré dès lors qu'il s'agit de prendre position sur les différentes lignes de front de la contre-culture (autonomie financière, drogue, radicalisme politique...).

Derrière cet horizon de l'*underground* se profile celui, moins surprenant car mieux documenté, de la littérature. C'est à cette seconde « tentation » que nous avons consacré notre troisième et dernière partie. Celle-ci s'est avérée la plus délicate, car elle vient partiellement contredire une réputation tellement entretenue qu'elle finit par résonner comme une évidence : *Rock & Folk*, pour la période qui fait l'objet de ce travail, serait le lieu privilégié du déploiement d'une écriture originale, combinant critique musicale et littérarité, dans le droit fil d'une forme de tradition française à laquelle nous pourrions rattacher *Jazz Hot*, mais aussi une partie des revues de cinéma qui prennent leur essor dans les années cinquante et soixante, notamment *Positif* et les *Cahiers du cinéma*. Le point commun de toutes ces publications serait une sorte de légitimation, par l'intellectualisation et le style, de différentes expressions de la culture populaire – rock, jazz et cinéma hollywoodien, en l'occurrence. Le temps passant, *Rock & Folk* s'est ainsi trouvé auréolé d'une réputation flatteuse de « NRF de la presse spécialisée », pour citer à nouveau les propos du journaliste Yves Bigot. Par conséquent, chaque date anniversaire est immanquablement l'occasion de célébrer la littérarité du mensuel à son âge d'or, en égrenant les mêmes noms comme un mantra. Citons, pour appuyer une nouvelle fois notre propos, ce modèle de panégyrique paru dans *L'Express* en 1996, à l'occasion des trente ans de *Rock & Folk* : « Remerciements donc à Yves Adrien, le Baudelaire du rock, entré à la Mecque en 1973, mais aussi à Philippe Garnier, le reporter “ ronchon ” d'Amérique, à Philippe Paringaux, “ fils de bourgeois », l'un des maîtres à écrire, à Alain Dister, hippie avant l'heure, à Philippe Constantin, à Paul Alessandrini, à Laurent Chalumeau, à Bayon, *et cetera*¹. » Le traitement de ces journalistes, pourtant fort

1 Florence CASTELNAU-MENDEL, « Indestructible *Rock & Folk* », *L'Express*, 07/11/96, https://www.lexpress.fr/informations/indestructible-rock-folk_619167.html, page consultée le 31/10/20.

dissemblables dans leur manière de travailler et leur évolution, y est totalement indifférencié, sans même évoquer la cohorte des contributeurs jamais cités au tableau d'honneur, mais que toute étude sérieuse de la production de *Rock & Folk* ne saurait passer sous silence.

À la lumière d'une analyse approfondie, au plus près des contenus, il nous paraît possible d'affirmer que l'idée largement répandue d'une « école critique » propre à *Rock & Folk* ne résiste pas à l'examen. D'une part, l'ossature du mensuel est constituée de textes et rubriques essentiellement journalistiques et informatifs, dont il ne faut sous-estimer ni l'importance, ni l'intérêt. Ce sont eux qui permettent d'assurer une cohérence d'ensemble et un rythme de parution régulier ; ce sont eux, également, qui donnent à *Rock & Folk* une coloration – rarement mise à l'honneur – de magazine socio-culturel d'excellente facture, très moderne dans sa ligne éditoriale, qui préfigure celles de *Télérama* ou des *Inrockuptibles*. D'autre part, les textes d'Alain Dister, de Philippe Paringaux, de Paul Alessandrini, d'Yves Adrien, de Philippe Garnier, n'ont finalement en commun que le titre qui les héberge. Leur point de vue sur la musique et la culture rock diffère parfois fondamentalement. La stratégie éditoriale de *Rock & Folk* n'a donc rien de comparable à celle de revues comme *Positif* ou les *Cahiers du cinéma*, qui défendaient parfois jusqu'à l'intransigeance une esthétique générale, une théorie du septième art, se constituant par là même en véritables écoles critiques¹. Une étude comparée des efforts de légitimation à l'œuvre dans *Rock & Folk* et dans les revues de cinéma des années soixante serait probablement riche d'enseignements quant au traitement réservé à la culture populaire par ces publications spécialisées, entre réhabilitation concertée et esthétisation subjective. À nos yeux, cette deuxième tendance caractérise les textes de Philippe Paringaux et Yves Adrien, indépendamment de leurs divergences musicales. Les deux journalistes puisent une partie de leur inspiration et de leur style dans la littérature du dix-neuvième siècle, du côté du romantisme pour Paringaux, du côté du décadentisme et du mouvement fin de siècle pour Adrien. L'un comme l'autre n'hésitent jamais à subordonner l'objet explicite de leur article – courant musical, groupe, concert, chronique de disque – à leurs obsessions esthétiques, par le biais d'un traitement fréquemment digressif, qui laisse libre cours aux fantasmes de l'auteur. Philippe Paringaux, nous l'avons vu, finira par se lasser de ces tentatives infructueuses de restituer par l'écriture l'énergie et la beauté d'un concert ou d'un disque. Il se réfugiera dans une rubrique – « Bricoles » – créée pour lui seul et qui n'aura plus qu'un rapport lointain avec la musique.

1 Nous renvoyons, pour une étude détaillée de la critique de cinéma en France, au livre d'Antoine DE BAECQUE, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, « Histoire de la pensée », 2003.

Sur ce point, la production d'Yves Adrien se différencie nettement de celle de Philippe Paringaux, d'autant qu'elle se déploie sur une période plus longue. Chez Adrien, l'écriture devient le support d'une recreation fictionnelle de l'auteur, là encore éminemment fantasmatique, marquée par une perpétuelle mise en scène de la mort et de la renaissance symboliques de la figure du critique rock. Aux yeux d'Yves Adrien, non seulement la mythologie rock existe – elle constitue même l'intérêt majeur du genre – mais le critique est partie intégrante de ce panthéon en construction. Il ne doit pas se positionner comme un observateur extérieur, mais bien comme un intervenant de premier plan dans cette relecture théâtralisée à outrance. Ce trait est commun à Yves Adrien, à Alain Pacadis et à une partie des *rock critics* anglo-saxons comme Lester Bangs ; il explique pour une bonne part la force expressive et l'originalité de leur production, comme l'ont bien compris Noémie Vermoesen et Maud Berthomier :

Cette adéquation, chez Adrien, entre sa vie et son œuvre, le fait qu'il incarne physiquement (par sa tenue) ce qu'il défend moralement (par ses écrits), qu'il porte sur lui les stigmates de l'esthétique qu'il fait sienne (une esthétique nazie aux accents plus futuristes que dans le punk), qu'il soit son propre cobaye (« le cobaye existe, ce n'est pas une figure de style, il est de papier mais aussi de chair, il s'appelle Orphan »), révèle chez lui une obsession : faire, comme Oscar Wilde, de sa vie une œuvre d'art.¹

Ainsi les différentes et successives incarnations d'Yves Adrien – « Eve », « Sweet punk », « Orphan », « Le Fantôme »... – représentent-elles autant de réinventions esthétiques et stylistiques, jalons d'une œuvre résolument évolutive et ouverte. Autre différence de taille entre Philippe Paringaux et Yves Adrien, pour ce qui est de leur rapport à la revue : autant le premier a sans conteste façonné *Rock & Folk* jusqu'à son départ en 1990, autant le second a très tôt manifesté une indépendance altière, qui lui offrait la possibilité de partir et revenir à sa guise en utilisant le mensuel comme relais bienveillant de ses textes, sans égards pour une hypothétique cohérence éditoriale.

Car telle a sans doute été la qualité première de *Rock & Folk*, en contradiction avec l'idée même d'« école critique » : savoir reconnaître la passion qui animait ses collaborateurs – passion constitutive d'une communauté originelle rassemblée sous une même bannière – tout en encourageant l'expression individuelle de cette passion, de préférence à toute tentative d'uniformisation éditoriale. Cet espace de liberté était précieux, car il a probablement favorisé la maturation de talents singuliers, s'affirmant peu à peu au fil de textes à chaque fois plus travaillés et convaincants. Les circonstances ont bien entendu favorisé la préservation de ces

1 Maud BERTHOMIER, *De la musique et des mots*, op. cit., p. 365.

conditions privilégiées : en 1966, tout restait encore à inventer en matière de critique rock, et ni Philippe Koechlin, ni Philippe Paringaux n'auraient pu, au moins dans un premier temps, imposer des codes rédactionnels encore inexistants. Il reste que la règle non écrite du respect inconditionnel des textes proposés par les contributeurs de *Rock & Folk* a perduré longtemps après l'édification plus ou moins empirique de ces codes, ce qui n'était pas toujours le cas dans d'autres revues du même ordre, y compris *underground* : les témoignages de plusieurs journalistes de *Rock & Folk*, passés chez *Actuel* et très étonnés de découvrir les modifications imposées *a posteriori* à leurs articles, en attestent¹. Le magazine a en quelque sorte fait office de pépinière de talents : pionnières dans leur envie d'écrire sur le rock, rassemblées par une même flamme, les fameuses « plumes » se sont finalement révélées presque indépendamment les unes des autres, même si certaines interactions ont pu déterminer des orientations ultérieures. Ces interactions, au sein d'une rédaction éclatée et quasiment libre de toute consigne, s'avèrent le plus souvent contradictoires. Pendant toute la période que nous avons étudiée, *Rock & Folk* est en effet traversé à intervalles réguliers par des tensions et des lignes de faille, qu'elles soient individuelles ou collectives. Le recul permet de les considérer plutôt favorablement, dans la mesure où elles ont exacerbé l'originalité de certains contributeurs, les poussant à affirmer et à préciser leur point de vue. Pensons à l'opposition entre l'*underground* et le *mainstream* ; à la compétition, qui mériterait d'être davantage étudiée, entre les différents courants musicaux (disparition presque totale de la chanson française, amenuisement de la place laissée à la musique folk, prépondérance du rock anglo-saxon, en particulier américain...) ; aux tentatives inabouties d'incursion dans le domaine du livre ; à la diversification des sujets traités, avant un recentrage musical ; enfin, à la déconstruction du discours esthétisant des débuts, menée notamment par Philippe Garnier, et qui ouvre à nos yeux une autre période, non moins intéressante, du magazine.

L'interrogation qui sous-tendait initialement notre travail – *Rock & Folk* a-t-il produit de la littérature et si oui, de quel ordre ? – pourrait dès lors être reformulée de la sorte : quel est l'apport de *Rock & Folk* au champ culturel français tel qu'il se redessine après Mai 68 ? Car, à défaut d'une production littéraire avérée, la revue a introduit en France des thèmes, des artistes, des courants de pensée peu connus, qu'elle a contribué à populariser ; elle a montré que la musique rock avait une véritable consistance esthétique et intellectuelle, et qu'il était possible d'écrire à son sujet sans verser dans l'infantilisation et la bien-pensance de *Salut les*

1 Par exemple, ce souvenir de François Ducray, cité par Christophe QUILLIEN, *Génération Rock & Folk*, *op. cit.*, p. 171 : « À *Actuel*, sous les combles, Bizot régnait en grand manitou. [...] Burnier et Rambaud réécrivaient tout le journal [...] »

copains ; plus que tout, elle a ouvert la voie à des artistes et écrivains qui ont pu y puiser des connaissances, y trouver une énergie communicative, reprendre à leur compte un état d'esprit à la fois ouvert et iconoclaste. Les écrits de Virginie Despentes (qui a d'ailleurs fait partie pendant un temps de la rédaction de *Rock & Folk*) ou de Chloé Delaume nous semblent représenter le meilleur de cette influence. Pour toutes ces raisons, *Rock & Folk* mérite mieux que l'embaumement *ante mortem* dont il fait trop souvent l'objet aujourd'hui. Ce culte passéiste ne rend pas justice à la richesse et à la diversité de la revue. De plus, il complique toute possibilité de réinvention, en faisant porter aux versions ultérieures du magazine le poids d'un héritage prétendument indépassable. C'est pourtant à l'indépendance d'esprit de ses meilleurs journalistes, à leur côté frondeur et irrévérencieux directement hérité de la contre-culture des *sixties*, que *Rock & Folk* doit à ce jour ses meilleurs moments.

ANNEXES

Note : tous les documents sont classés par ordre chronologique.

1/ *Rock & Folk*, hors série de la revue *Jazz Hot*, juillet 1966 - Couverture.

2/ Courrier des lecteurs, *Rock & Folk*, n° 1, novembre 1966.

3/ *Oz*, n° 3, mai 1967 - Couverture.

4/ Paul Alessandrini, « La Longue marche pop », *Rock & Folk*, n° 34, novembre 1969.

5/ Paul Alessandrini, « Presse Livres », *Rock & Folk*, n° 41, juin 1970.

6/ *Rock & Folk*, n° 46, novembre 1970 - Couverture.

7/ Rubrique « Nouvelles de l'underground », *Rock & Folk*, n° 46, novembre 1970.

8/ Alain Dister, *Les Beatles*, Paris, Albin Michel, « Rock & Folk », 1972 - Couverture.

9/ *Parapluie*, n° 10, novembre 1972.

10/ Philippe Paringaux, « Bricoles », *Rock & Folk*, n° 71, décembre 1972.

11/ Publicité pour *Actuel*, *Rock & Folk*, n° 94, novembre 1974.

12/ Charles Bukowski, *Mémoires d'un vieux dégueulasse*, Paris, Les Humanoïdes associés, « Speed 17 », 1977 - Couverture.

rock & folk

NUMERO SPECIAL 2,50F BOB DYLAN



PANORAMA 66 L'HISTOIRE DU
ROCK LE VRAI BOB DYLAN
PLACE AUX ROLLING STONES
LE FOLK ROCK VU PAR : NINO
FERRER, ANTOINE ET HUGUES
AUFRAY CHUCK BERRY : MA
VIE... EDDY MITCHELL JUGE

COURRIER DES LECTEURS

Notre numéro Rock & Folk publié cet été nous a valu un abondant courrier dont nous avons extrait les lettres suivantes.

LES STONES : FORMIDABLE

J'ai accueilli votre revue avec enthousiasme, car c'est la première fois que j'achète une revue française qui parle du rock et du R'n'B en connaissance de cause. Evidemment, votre revue n'est pas parfaite. En ce qui concerne Dylan, il aurait été préférable de ne rien dire sur lui car je crois que Jacques B. Hess, qui était soi-disant l'interprète de Bob, a voulu surtout faire de l'esprit. J'ai eu l'immense chance d'admirer Bob lors de son passage à l'Olympia et sa coiffure fait partie de son personnage. C'est un poète génial et un génie peut se permettre quelques excentricités.

Pour les Rolling Stones, que j'ai pu admirer également à l'Olympia, je n'ai pas non plus apprécié le reportage fait par P. Adler, et surtout son humour de très mauvais goût au sujet de leurs physiques. Ce sont tout simplement des garçons bourrés de talent, d'élégance, de présence sur scène (plutôt exceptionnelle) et qui méritent un immense succès. Ensuite je ne comprends pas ce que vient faire dans cette revue Nino Ferrer ! Et en plus, ce pauvre petit Français se permet de parler de Chuck Berry et de le comparer à Bill Haley ! c'est inimaginable ! Je vous le demande aussi, vous qui avez osé imprimer des lettres.

A part ces reportages décevants, tout le reste m'a plu infiniment. Tout le reste, comme par exemple « Rock Story », est également très instructif. Sur certains points, je ne suis pas, bien sûr, tout à fait d'accord avec vous, mais c'est normal, il n'est pas possible d'être du même avis quand il s'agit de chanteurs tels que Buddy, Eddie Cochran qui pour moi resteront éternellement les vrais et purs pionniers du rock.

Avant de terminer je voudrais encore faire une critique. C'est au sujet de l'avis d'Eddy Mitchell sur quelques disques. Il ose traiter Gene Vincent de fou ! Mais je crois que c'est plutôt lui qui l'est. Pour qui se prend-il donc, lui, pauvre copieur français pour oser critiquer tout d'abord Little Richard en disant qu'il ne l'aime pas sur scène, alors qu'il est fantastique.

Violette Guegan
5, rue Lavoisier
Chartres.

LES STONES : DÉGOUTANT

On met à leur juste valeur Little Richard, B.B. King et, ça et là, on n'a pas peur de critiquer. L'avis d'Eddy — je trouve ceci formidable ; je vois que mes goûts concordent avec le seul rocker français. Quant à « Salut les Rollin's », ce fut une joie pour moi de lire cela : jusqu'ici, je disais à mes copains : les Stones, c'est dégoûtant ; enfin je trouve un reportage de Philippe Adler qui me soutient dans mes opinions et les renforce. Les Stones sont des copieurs et les Beatles, comme dit Aufray, c'est de la jolie chanson rythmée mais pas du pur. Un rocker pour les pionniers. Jean-Louis.

ET BO DIDDLEY ?

Pourquoi, dans les revues de rock, ne parle-t-on jamais de Bo Diddley ? C'est pourtant un très bon chanteur de rock qui forme la paire avec Chuck Berry. Merci. Un lecteur très attaché. François Cazes
11, avenue W.-Ponty
Dakar (Sénégal).

RESTEZ DANS LA LIGNE

Restez dans la ligne désignée par le titre de votre revue ; et, s'il vous plaît, ne vous laissez pas emporter par les fluctuations de la petite variété ! Restez fidèle aux vrais « rock » et « folk » comme « Jazz-Hot » reste fidèle au vrai jazz ! Dominique Dupont
17, rue des Callais
Eaubonne.

SANS BARATIN

Votre journal (en tout cas, le numéro spécial) est très chouette, vraiment très très chouette. Pourquoi ? Je ne sais pas — peut-être parce que c'est la première fois que je lis des articles intelligents, sans baratins, enjoués, et du début jusqu'au bout intéressants ; rien ne m'a embêté, peut-être parce qu'il y a de bonnes photos, un bon papier, une mise en page nouvelle et racée. Peut-être aussi parce que c'est la première fois que je lis un article sur Dylan, à la hauteur du personnage et que le journaliste a su montrer comment et pourquoi Dylan avait fait ce changement de genre. Illisible...

NON, MESSIEURS...

Non, Messieurs les copains distingués, non Messieurs les rythmés de la tête et de l'indignation, pas d'accord, parlez tant que vous voulez des groupes de R & B, des chanteurs de blues modernes de Chicago et de Detroit, causez-nous même des Stones, de certains chanteurs de R & B anglais, parlez encore, dites que c'est excellent, d'accord, archi d'accord, mais que vous foutiez la moitié de votre bouquin à parler de petits bourgeois émasculés comme Aufray, Dylan, Antoine, Ferrer, je ne vois plus du tout le rapport avec le R & B. Ferrer veut être noir, comme un tas de petits bourgeois français qui veulent devenir prolos (suis prolo, je sais de quoi je parle, 50.000 par mois, c'est exaltant, et moi je ne me fais pas matraquer la gueule tous les jours, j'ai le droit de marcher sur le trottoir, je peux embrasser une fille de n'importe quelle couleur). Allez demander à un Noir de Harlem s'il trouve l'Amérique plus vraie, j'espère qu'il vous foutra son poing dans la gueule ! Jacques Nesic
Lycée Leverrier
St-Lô.

VIVE J.-P. LELOIR !

Bravo donc pour le premier numéro de « Rock & Folk » ; j'espère qu'il y en aura beaucoup d'autres et qu'il suivra son grand frère « Jazz-Hot » dans la réussite. Bravo aussi de vous être assuré de la collaboration de J.-P. Leloir pour qui j'ai beaucoup d'admiration. Jean-François Birckel
63, rue des Jardins Fleuris
Pompey.

ASCENDANCE MEXICAINE

Dans votre premier numéro « Rock & Folk », je viens de lire l'interview donnée par Mlle Joan Baez. Celle-ci se croit autorisée à venir mettre son petit grain de sel personnel dans l'histoire de la guerre vietnamienne : son opinion, en contradiction formelle avec toutes les données les plus objectives qui prouvent bien la seule et unique responsabilité écrasante des communistes, n'engage qu'elle-même. Il est malheureux que des journaux consacrent du papier et de

(suite page 7)



3/ Oz, n° 3, mai 1967 - Couverture.

la longue marche pop

Une fresque, un panorama étrange où les formes se bousculent à la poursuite des sons enfouis dans l'inconscient des ténèbres... la course est éperdue, à la recherche de... peut-être au loin le drame éclate, la lueur vacille, dans un grand râle, explose... éclats de verres incandescents... la marche, et toujours à la recherche de... Question? Pourquoi vouloir, dans un délire brisé aux mille entournures, retrouver toujours cette lumière au loin, au détour des sons posés là, repères. — Ne pas se perdre pour mieux se retrouver... alors le rire peut se lever comme un vent salutaire, et puis tout peut se figer, et l'angoisse dans un grand râle s'arrache des formes incertaines, vient refléter sa face sinistre dans l'épouvantable qui ne veut pas mourir, brûler... mais se retourner et voir... le chant se dresse; ...la longue marche en avant peut reprendre.

Des noms, on veut des noms... mais le temps du héros est terminé, seuls des combattants. Inventaire: où en sommes-nous? En fer de lance, les mothers of invention (uncle meat). « Les cataractes immenses d'un très grand fleuve, qui se serait trouvé être aussi l'énorme corps jouisseur d'une géante étendue aux mille fissures amoussées, appelant et donnant amour, c'eût été quelque chose de pareil. » Henri Michaux.

Dans le tourbillon de leur chair en transe comment... ne pas... entendre la voix de la déraison qui claque comme une langue épaisse contre un mot, une harmonie à l'aspect... normal comment... ne pas... voir dans un mépris des sons/formes une excoisance/beauté qui tourne, toupie dans les doigts souples d'un King - Kong merveilleusement monstrueux, comment... ne pas... sentir au travers de l'odeur fétide la couleur rouge d'un parfum/foetus. Alors vieux marcheurs vous faites un

travail gigantesque, travail/destruction-création... dialectique. Musique, délire, destruction du verbe étranglé lâchement par derrière pour le faire renaître à l'autre vie. Maman! — Mes enfants! Là-haut l'invention comme un cerf-volant vers un soleil pourpre: la lanterne allumée dans soir de braise où les corps assoiffés de vertiges ex-centriques, où la hache rougie hurle à la mort: c'est le rire joyeusement macabre, souffle purificateur sur les bûchers des consciences submergées... Zappa grand maître officie... L'invention prend de l'altitude, s'éloigne dans la lumière d'un futur, vers le soleil pourpre accroché aux astres: le Pink Floyd (More). L'écran s'illumine d'une tentative de cinématographe... Le Pink Floyd noyé dans les images, pauvres images, un signe de la main, pas aussi chaleureux, pas assez brûlant. Mais pour un temps l'opéra fracasse les murs ancrés dans les psychés statufiés: les Who (Tommy). Les trois coups; la scène se déchire. Voulez-vous connaître Tommy? Arrêtez la course du temps. Écoutez! Soyez de nouveaux enfants aimant les histoires — Alice au pays des merveilles... — « Sais-tu jouer à cache-cache, Tommy? » Tommy est aveugle, sourd et muet. La gypsy acid queen va lui briser son petit cœur. Il se révèle au miroir de son enfance, mais sa mère brise le miroir (Smash that mirror). Tommy le philosophe est rejeté...

Laissez-vous emporter sur les nuages sucrés de votre enfance enfouis dans la nuit de votre corps endormi, qui remontent la foule des ombres vers la lumière, cherchant avidement l'étoile qui éclaire parmi les personnages de votre imagination dévastée par la grêle des mots, des phrases codifiées. Laissez-vous perdre dans les nuances en folie, où l'harmonie devient douce, comme succombant à une torpeur bienfaisante. L'histoire est terrifiante, celle de votre innocence oubliée où régnait poétique, la cruauté. Là, une clairière, une halte

nécessaire: le souffle court, reprendre haleine... Le froid... reprendre la chaleur. Bob Dylan s'est éloigné, sa voix n'est plus cassée, ces mots maintenant devenus banals. Léonard Cohen nouveau poète, prophète retrouvant dans une mer calme de mots ondulés, la tempête salvatrice foudroyante mais cruelle, l'estocade terminant les combats douteux, pour revenir tendre à la magie des mots sussurés, de couleurs pâles et chaudes... celui qui donne du courage dans les moments de doute où l'ardeur vacille, nous laissant titubant. Tim Hardin, comme Richie Havens, au cœur d'un paysage chargé de nostalgie chante les mains d'une femme, le sourire d'un enfant, l'amitié perdue ou retrouvée... mais tout doit reprendre et... les rires grotesques des bouches vermoulues où les rats s'engouffrent comme dans des égouts, pataugeant dans l'eau stagnante et putride des idées reçues, des conventions assumées. — L'agression est pénétrante, lame au cœur des contradictions. Faire délirer les corps, les âmes au centre des plaisirs piéniens, accuser dans un grand cri la morne plaine des indigents de l'esprit, fouetter les bêtes têtues aux œillères éhontées. La mission des enfants monstrueux, ivres d'essayer la liberté, rageant de la voir arrêtée, fous de la voir immergée au travers des injures déguisées: parade insolente — les Doors (soft parade). La longue marche...

ILS SONT DE PARTOUT les enfants indignes... la recherche d'une langue universelle. Du fond de la Californie, les Grateful Dead, le Quick silver messenger/service, voix retrouvées, découvertes: les mains cherchent à tâtons, tremblantes parmi les plantes grasses bardées de pointes faites de notes acérées. Sentir la terre s'écrouler, rugissement de fin du monde; d'un monde. Se ressaisir parmi les cratères mouvants qui s'ouvrent comme des bouches affamées. Frottements stridents, durs et affreusement suaves parfois; se

retrouver avant qu'il ne soit trop tard, rejoindre les premières lignes, ne pas périr noyés dans les eaux qui refluent, raz de marée gigantesque soulevant la terre en feu — les terroristes sont loin... être terroriste, il le faut. Alors découvrir, au détour d'un chemin, les messagers d'autres combattants, ceux qui ont le courage de porter la nouvelle, parcourant en tous sens les horizons en feu, conciliateurs, apprenant d'autres langues pour tendre encore plus vers l'universel (Chicago Transit Authority). Rappeler la voix des combattants, maintenant disparus, d'un même combat — John Coltrane, et ceux qui avancent, bérets noirs sur la tête, trop fiers encore d'une dignité retrouvée, révoltés mais point haineux. Ils ont noms Shepp, le New Art Ensemble de Chicago (patrouille de choc), qui refusent encore la fusion pourtant inévitable. C'est le grand Earth Opera (The great american eagle tragedy), « une jouissance ignoble était son centre, sa nature, son secret, jouissance omniprésente, spasmodique, insoutenable ». — Henri Michaux.

Les ennemis sont là, tapis dans l'ombre, les réacs, les puristes, les tenants de « la musique », mais aussi, maintenant, chose plus grave, « l'amateur de jazz » enfermant dans son ghetto récupérateur ce qui fut, en son temps, « dirty ». Mais lancez à la gueule des roquets, langue pendante, qui vident leurs ventres haineux, vos cocktails Molotov musicaux, torches de notes enflammées. Voyez celui-là, les jambes courtes, le masque fourbe; le masque noir est arraché, ce n'est qu'un travesti, larve haineuse collant à la peau noire, semant sa bave visqueuse. Seul le talon d'une chaussure... C'est fait, ou ce sera fait... Une insulte, cette petite morve, sans cesse écrasée sur le chemin de la longue marche, sans cesse renaissante. — PAUL ALESSANDRINI.

(Reiser)

Plossu (éd. La Palatine) : l'humanisme chrétien et gentil. Une suite d'impressions confuses sous forme de lieux communs sur ce faux monde de la beauté et de la bonté retrouvées. Pour ceux qui ont le privilège discutable de mettre le monde entre parenthèses ou d'en faire des bouquets de fleurs, bien loin de Burroughs ou de Kerouac dont pourtant on se réclame. On se refuse à essayer de définir les nouvelles étapes nécessaires d'une ère industrielle irréversible. Nous ne sommes guère étonnés de trouver les noms de Gabriel Marcel ou du père de Fatto cautionnant d'une lame attendrie cette apologie d'une certaine forme de passivité et de retrait délibéré. Le hippisme

mourra de ses contradictions et de son inertie. Il est déjà mort... Plutôt lire Ferlinghetti, et ces mots qui évoquent Allen Ginsberg.

« Il est l'un des prophètes [revenu] Il est l'un des prophètes [revenu cinglé] Il avait une barbe dans [l'ancien testament] Mais il l'a rasée à Paterson Il porte un microphone autour [du cou] à une lecture de poèmes et il est plus qu'un poète et il est un vieil homme perpétuellement en train [d'écrire un poème...] »

Vous l'avez déjà, ce livre, là, collé, à votre peau qui s'offre : « Se précipitant dans l'éternité

Ginsberg (Baltimore).

le cri des oiseaux après
Je vois l'avenir du monde
une société nouvelle
[visionnaire]
à peine imaginable
[actuellement]
danse folk-rock
danseurs libres extatiquement
leurs cœurs-gourous
chacun son mythe
papillons d'ambre... »
(Lawrence Ferlinghetti, Un regard sur le monde, C. Bourgois).
Tout cité ? Vanité des mots sur les mots...

Lovecraft

Les voyages dans le fantastique, ce peut être Lovecraft. Dans les Cahiers (éditions de l'Herne), toute l'œuvre est passée en revue, soupesée, les champs du visible étant élargis, et l'on nous fait découvrir un Lovecraft au-delà de son œuvre. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces cahiers essentiels quand nous évoquerons ce grand maître du fantastique. Puisque nous en sommes aux hommages, mentionnons la réédition de trois livres de Maurice Renard, un des grands maîtres, méconnu, pillé. Les récits pleins de suspense, d'horreur, et qui exploitent au maximum les lois du genre, s'imposent par la force

de l'évidence : merveilleuse illustration d'une grande littérature populaire (Maurice Renard, « Le docteur Lerne », « Les mains d'Orlac », « L'invitation à la peur » (P. Belfond, éditeur).

« Xiris » ou le fantastique dans la bande dessinée : les planches de Serge San Juan font exploser les cadres, le formalisme des couleurs, et invitent à la célébration de la femme nue Xiris, héroïne libératrice et érotique d'une lutte contre la dictature (Eric Losfeld, éditeur).

Lovecraft (éditions de l'Herne).

Xiris (Serge San Juan).



6/ *Rock & Folk*, n° 46, novembre 1970 - Couverture.

n'avons pu départager Déluge et Experimental Music qui ont pris difficilement le meilleur sur le Fatua Puls (Rueil) et Influenza, un groupe hollandais qui est aussi dur que Zeppelin, tandis que Fatua Puls adore le Pink Floyd et les Soft Machine, la recherche sonore. Experimental Music venait de Valenciennes et joue une musique âpre, avec des paroles agressives, chantées en anglais, alors que Déluge parvient à faire de bons textes français. Le 3 et le 4, c'était donc Voyage, qui, je l'espère, renouera avec le succès lors de son prochain passage, tout le mal que je souhaite à Introversion, également, et le vendredi 9, le Tremplin ne comportait que deux groupes: les Sharons (hollandais) ont gagné devant The Pop Sessions et les Ame Son sont venus faire le bœuf, avant que les Magpye ne remontent à leur tour sur le Tremplin. Ils sont restés là

tout le week-end, remportant un confortable succès, même s'ils ont un peu tendance, eux aussi, à oublier que le public veut remuer. Ils sont tout de même l'un des orchestres que l'on préfère au Golf, cette année. De tous ceux qui sont venus, il semble que Magma (une véritable révélation, tu sais), Triangle, Variations, Tac Poum et Magpye soient ceux que l'on apprécie énormément ici. »

Programme de novembre

Les jeudis 5, 19, 26: « Freak out to the Music & Free Eyes to the Films », avec Planétarium. Tremplin des amateurs et semi-pros tous les vendredis. Vendredi 6: Triangle. Jeudi 12: Dynastie Crisis. Week-ends: 7-8 et mercredi 11: Prologue; 14-15: Zarathoustra; 21-22: Undead; 28-29: Magpye. — Propos recueillis par JACQUES CHABIRON.

musique, ils préparent leur premier 33 t, dans les caves d'un club de jazz. L'enregistrement devrait sortir vers la fin de novembre, sous le label Futura, au catalogue duquel figurent déjà les noms de John Surman, Mal Waldron, et François Tusques. Quant à ce dernier, les morceaux de son disque s'intitulent: « Libérez Le Bris », « Clifford Thornton, Archie Shepp, un même combat ». Red Noise inaugure ainsi une série pop dans ce catalogue. Parution très prochaine, chez Christian Bourgois, qui par ailleurs a acquis les droits du livre de Yoko Ono, d'une nouvelle collection consacrée à de jeunes écrivains, tous en prise directe avec le mouvement pop. C'est dans cette collection que doit paraître le livre de Melmoth « Le bleu, le bleu ».

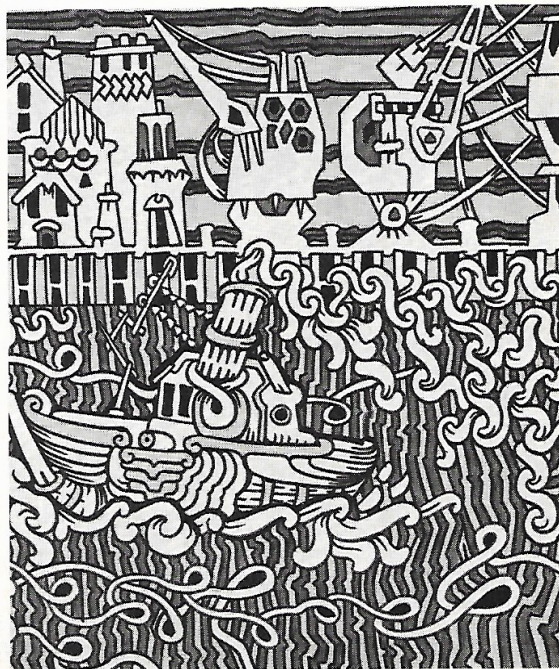
A noter: le premier 33 t d'un groupe presque inconnu mais qu'il nous faudra découvrir, Bachdenkel, qui vient de polir après 170 heures de studio son ouvrage sonore. Pour le Gong de Daevid Allen, les projets les plus importants sont, en dehors d'un nouveau 33 t, la musique de deux films, dont celui du peintre pop Martial Raysse. L'autre, doit mettre en scène, indépendamment du gong, le light show Open Light, et des comédiens, enfermés pendant quarante-huit heures et filmés pendant ce temps.

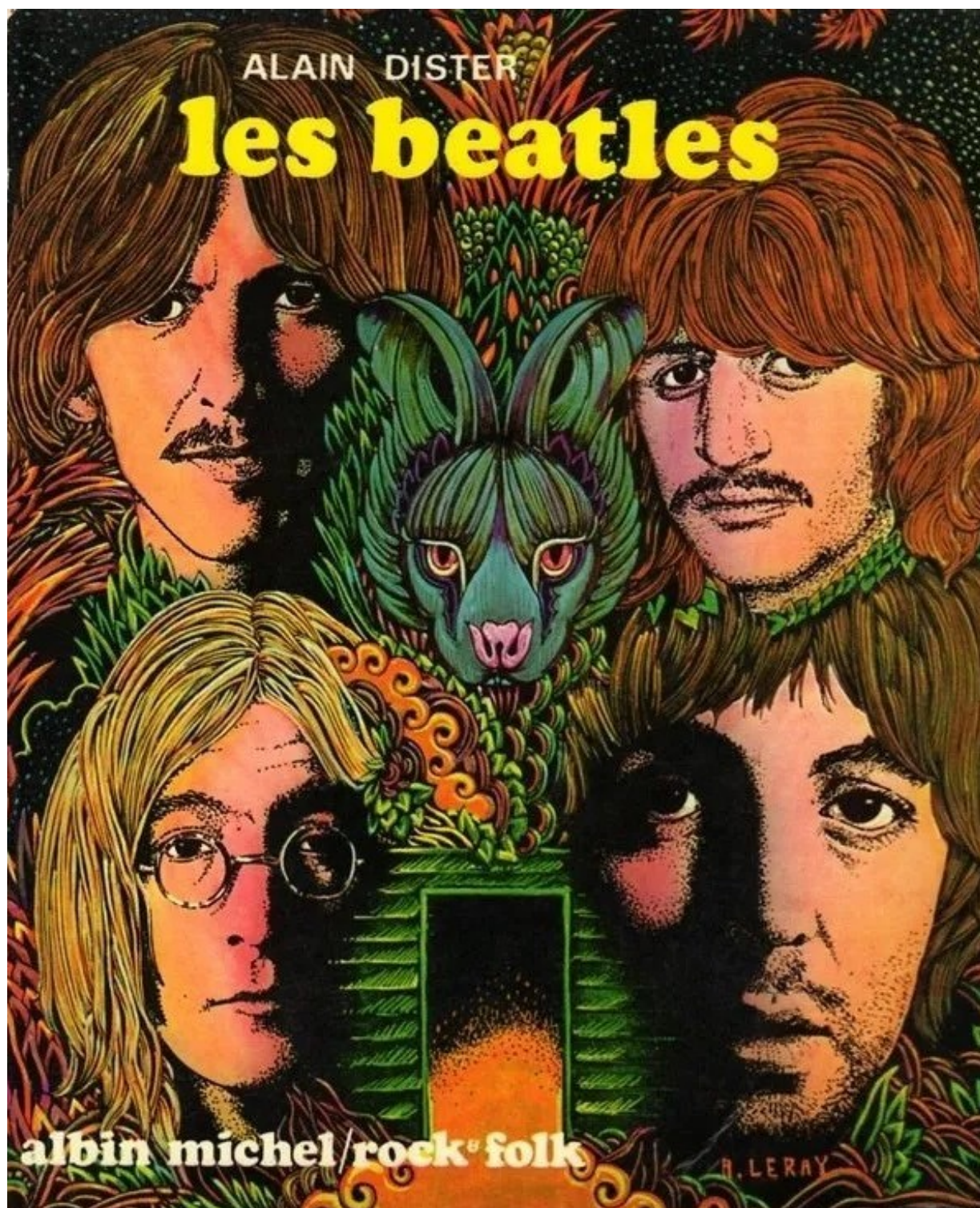
(suite page 90)

NOUVELLES DE L'UNDERGROUND

Ce mot qui ne veut plus rien dire, pervers au point de devenir une étiquette commerciale, nous le prendrons au sens réel de souterrain. En fait, des nouvelles de ceux qui s'essaient, de ceux qui travaillent et créent hors de la lumière des projecteurs, différemment, sûrs de leur démarche. Ceux qui restent, volontairement, ou que l'on rejette, en marge. Cessons de rêver à des cinémas différents, à des musiques différentes, à des lumières et une presse autre, à toute une mythologie anglo-saxonne quand tout ceci existe maintenant, ici. Ainsi de ce jeune cinéaste, dont on organise des projections dans des universités américaines, auquel toute une génération de jeunes cinéastes américains et anglais voue un culte, auquel le festival de Pesaro a rendu un hommage, et qui n'est connu ici que des milieux cinéphiles: Philippe Garrel vient de terminer un nouveau film, avec la chanteuse Nico, dont le troisième album, paru chez Elektra, va bientôt sortir en France. Le film, c'est « La cicatrice intérieure ». Garrel et Nico ne sont pas si éloignés d'un groupe aux individualités célèbres comme Jean-Pierre Kalfon, les Crouille Marteaux, qui préparent un

enregistrement chez Byg. Pour Red Noise, qui a préféré choisir un petit label pour que soit respectée l'intégrité de leur





8/ Alain Dister, *Les Beatles*, Paris, Albin Michel, « Rock& Folk, 1972 - Couverture.

Parapluie

Novembre 72
Mensuel

42 rue René Boulogne Paris 10

Directeur : Henri J. ENU

N° 10

Commission Paritaire : 32.075
Dépôt légal 4ème trimestre 72
Imprimeur : Photocentre Autocollants

3F





Bricoles

Elle est l'éclair vert dans les miroirs des cafés chics. Elle est la flamme rousse derrière les vitres des limousines qui passent sans bruit. Quand on la touche elle ne le sait pas et ne bat pas des cils. Paris est juste assez grand pour elle et nous, et certains la trouvent plus belle encore. Elle renifle de la cocaïne en avalant des huitres : comme une lame de glace bleue son esprit s'aiguise contre les cristaux blancs. C'est une femme lisse, si lisse que quand on baise sa bouche c'est le frôlement retrouvé de la blouse en satin où l'on pleurerait enfant. Bouche gonflée, plus rouge que le plus rouge des rouges, ne marque pas les filtres des cigarettes qu'elle lui plante en plein cœur. Puis elle recrache

un peu de fumée froissée dans un soupir mélancolique.

Jadis elle a couché son enfant mort dans une boîte à chaussures et a pris le train avec eux.

Rien n'a changé, c'est elle à la même table et le même garçon sourd. Les mêmes lunettes bleues qui par mégarde se vident des lumières du plafond, on devine un œil. N'essayez pas d'émouvoir son corps parfait avec votre esprit, l'ennui ferait tomber sa bouche. Le temps a passé, c'était un film très ennuyeux qui par chance conservait imprimé sur sa pellicule grise un bout de son image. Silhouette brouillée, fumée verte et rouge que le vent efface puis ramène, son parfum entêtant pour le premier film odorant. On peut rester une nuit entière à regarder un téléphone, c'est l'effet qu'elle vous fait.

Le temps a passé, mais le jeu reste le même et sa règle immuable : mentir. A s'étourdir (on boit aussi, ce qui rend la partie périlleuse vers la fin), blablabla-blablabla, pour mieux ensevelir les minuscules aveux qui traversent parfois les dents comme des quintes de toux. Et si, le nez dans son verre et la voix livide, on crie subitement « pouce », eh bien on ment encore. Peut-être. Ainsi, il est très clairement établi que rien ne sera jamais possible entre les adversaires, rien qu'un monceau de chimères à partager en deux. Et celui-là qui désirera sincèrement que la partie s'interrompe sera perdu de ne pas être cru : il portera au cœur le gage secret d'un lourd chagrin. Mais à ce jeu on peut perdre sans que cela se voit.

Éternellement elle garde une main enfouie entre ses cuisses croisées, comme si elle avait froid à la main ou aux cuisses. Ses muscles ondulent sous la soie brillante de sa jupe, nid de serpents.

Jadis elle avait un écrivain un peu âgé, un amant d'Amérique Latine qui s'habillait à Londres et dont un livre l'avait fait pleurer des larmes de whisky. Quand elle est rentrée au matin, il avait laissé échapper de sa main le vieux pistolet et n'avait presque pas saigné. Une feuille glissée dans la machine, traversée en ligne droite par une petite procession de lettres noires : « Je pense trop à toi, mi amor, et je deviens distrait : j'ai cru que c'était le séchoir à cheveux. Adios. » Elle conserve la feuille pliée en quatre dans le fond de son sac et ne la montre qu'au fin fond de ses grandes ivresses. La poudre de riz a marqué le papier de taches orange. Alors il vaut mieux pleurer avec elle, car celui qui a dit une fois que l'écrivain n'avait jamais fait preuve d'autant d'humour, celui-là a retrouvé un peu de verre dans sa joue.

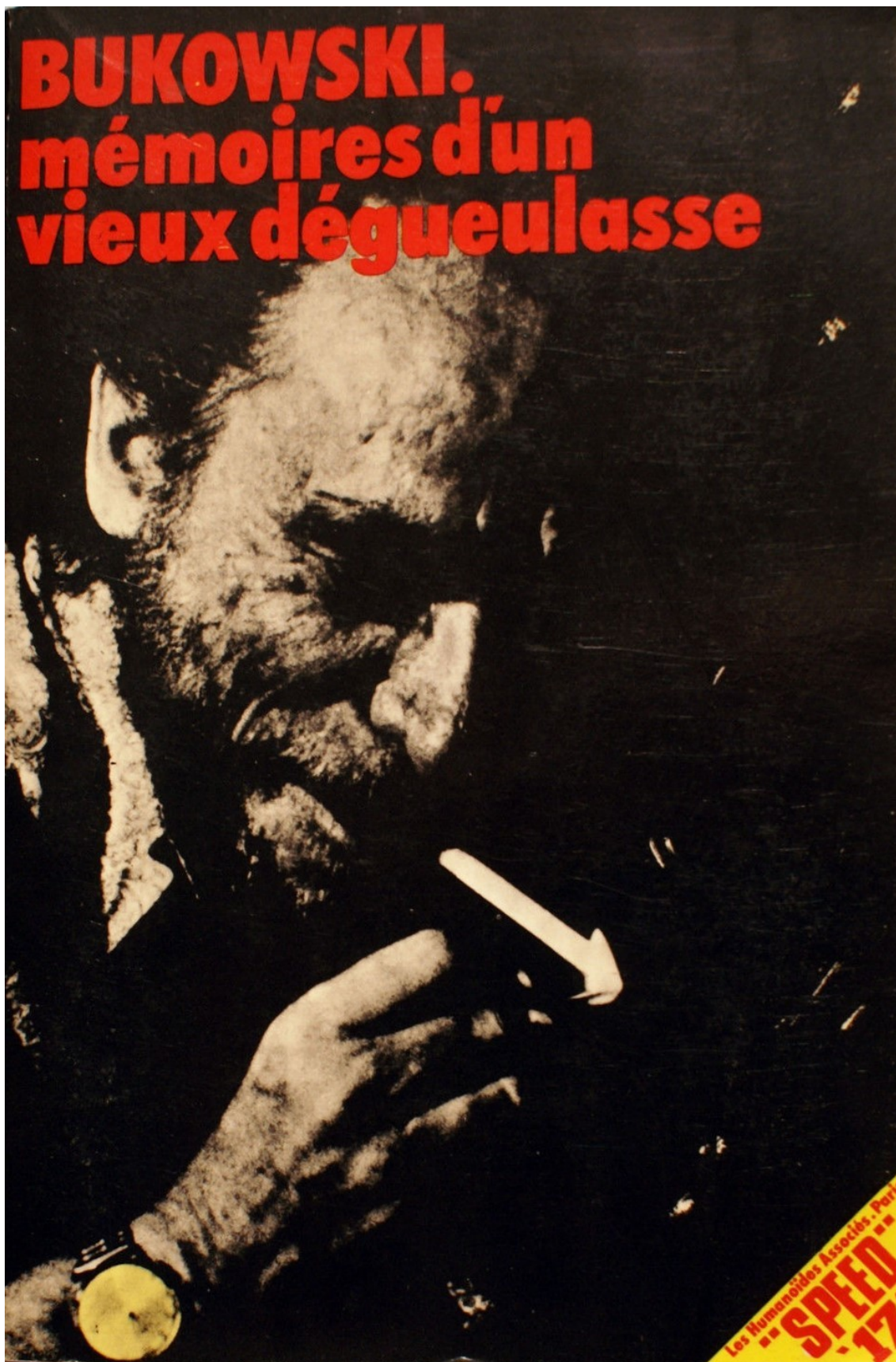
Deux hommes au visage peint dansent sur le trottoir, de l'autre côté de la vitre. Il fait froid, mais la sueur roule en gouttes blanches sur les revers de leurs smokings trop grands. Des mains gantées laissent tomber de maigres larmes d'argent dans un chapeau melon. L'un des hommes saute très haut, claqué ses talons l'un contre l'autre pendant qu'il est dans le ciel. Il a glissé sur le ciment humide, ses bras ont battu l'air comme pour se raccrocher aux néons. Il sautille sur un pied, ses deux mains autour de son genou. Et il tourne sans cesse sur place, on voit puis on ne voit plus ses grosses lèvres peintes en un sourire hilare. Les badauds sont rentrés dans la brume, l'air gêné, les gens dans le café ont détourné la tête et gardent leurs rires enfermés. L'un soutenant l'autre, les danseurs ont disparu, deux vieux corbeaux à travers la pluie.

Jadis, quand elle était petite fille, elle jouait du violon dans le café de son père. C'était en province, là-haut dans un pays mouillé. Chaque dimanche après-midi, elle montait sur une petite estrade et poussait son archet dans le silence et la fumée. Les hommes venaient boire après le football ; leurs joues colorées, leurs yeux brillants, ils regardaient fixement les petites jambes nues entre les socquettes blanches et la robe minuscule. Tard dans la nuit, au fond de son lit, les yeux brûlaient encore sont ventre et elle pleurerait sans bruit en se caressant.

Elle bat des cils dans les miroirs des cafés chics. Elle est l'éclair roux, n'essayez pas d'émouvoir son corps parfait avec votre esprit. Elle passe et ne regarde que son image dans vos yeux. — PHILIPPE PARINGAUX.



11/ Publicité pour *Actuel*, *Rock & Folk*, n° 94, novembre 1974.



12/ Charles Bukowski, *Mémoires d'un vieux dégueulasse*, Paris, Les Humanoïdes associés, « Speed 17 », 1977 - Couverture.

BIBLIOGRAPHIE

I/ Corpus primaire

A/ Archives de *Rock & Folk*, 1966-1974

Le corpus principal est constitué de l'ensemble des numéros du mensuel *Rock & Folk*, de novembre 1966 (n° 1) à décembre 1974 (n° 95). La consultation de ces numéros a été effectuée à partir d'archives personnelles et avec le concours de la Bibliothèque municipale de Lille, qui possède une collection presque complète de la revue depuis ses débuts.

B/ Numéros hors-série de *Rock & Folk*

S'ajoutent à ce corpus trois numéros hors-série plus récents :

Rock & Folk, hors-série n° 6, « Led Zeppelin », octobre 1993.

Rock & Folk, hors-série n° 12, « 30 ans de rock et de folk », novembre 1996.

Rock & Folk, hors-série n° 17, « 400 disques du mois : 1966-2001 », décembre 2001.

II/ Corpus secondaire

A/ Ouvrages écrits par des contributeurs de *Rock & Folk*

ADRIEN, Yves, *Novovision : les confessions d'un cobaye du siècle*, Paris, Les Humanoïdes associés, « Speed 17 », 1979.

ADRIEN, Yves, *2001 une apocalypse rock*, Paris, Flammarion, 2000.

ALESSANDRINI, Paul, *Fun House : les années " Rock & Folk "*, Marseille, Le Mot et le reste, 2015.

BAS-RABERIN, Philippe, *Les Rolling Stones*, Paris, Albin Michel, « Rock & Folk » 1972.

CRISTIANI, François-René, *Brel, Brassens, Ferré : trois hommes dans un salon*, Paris, Fayard, « Chorus », 2003.

DISTER, Alain, *Les Beatles*, Paris, Albin Michel, « Rock & Folk », 1972.

DISTER, Alain, *Oh, hippie days ! Carnets américains 1966-1969*, Paris, Fayard, 2001.

GARNIER, Philippe, *Caractères : moindres lumières à Hollywood*, Paris, Grasset, 2006.

GARNIER, Philippe, *Les Coins coupés : sous le rock, une allégorie*, Paris, Grasset, 2001.

GARNIER, Philippe, *Goodis : la vie en noir et blanc*, Paris, Le Seuil, 1984.

KOECHLIN, Philippe, *Mémoires de rock et de folk*, Paris, Mentha, 1992.

MANOEUVRE, Philippe, *L'Enfant du rock*, Paris, J.-C. Lattès, 1985.

PARINGAUX, Philippe, *It's only rock'n'roll et autres bricoles*, Marseille, Le Mot et le reste, « Attitudes », 2012.

SELORON, Françoise, *La Femme périphérique*, Rouen, C. Chomant, 2009.

B/ Œuvres romanesques étudiées ou mentionnées

BIZOT, Jean-François, *Les Déclassés*, Paris, Le Sagittaire, 1976.

BIZOT, Jean-François, *Les Années blanches*, Paris, Grasset, 1979.

HEDAYAT, Dashiell, *Le Bleu, le bleu*, Paris, C. Bourgois, 1971.

SCHUHL, Jean-Jacques, *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, « L'Infini », 2000.

SCHUHL, Jean-Jacques, *Rose poussière*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1972.

C/ Presse et ressources en ligne : sur *Rock & Folk* et ses contributeurs

BIGOT, Yves, « Show-biz : mort de Philippe Constantin. Pink Floyd, le rock français 80 et l'afro-world, c'était lui. Il avait 52 ans. », *Libération*, 05/01/96, page consultée le 12/12/19.
https://next.libération.fr/culture/1996/01/05/show-biz-mort-de-philippe-constantin-pink-floyd-le-rock-francais-80-et-l-afro-world-c-etait-lui-il-a_160890

CASTELNAU-MENDEL, Florence, « Indestructible *Rock & Folk* », *L'Express*, 07/11/96, page consultée le 31/10/20.
https://www.lexpress.fr/informations/indestructible-rock-folk_619167.html

CHAMBON, Sophie, *Les Dernières nouvelles du jazz*, 14/09/12, [chronique du livre de P. Paringaux *It's only rock'n'roll*], page consultée le 11/05/20.
<http://lesdnj.over-blog.com/article-philippe-paringaux-it-s-only-rock-and-roll-et-autres-bricoles-110082786.html>

DE GRIESSEN, « À propos de Marjorie Alessandrini », rencontre avec Paul Alessandrini, Land Of Enchantment - Blog de France de Griessen, page consultée le 18/10/20.
<https://landofenchantment.weebly.com/blog/a-propos-de-marjorie-alessandrini-recontre-avec-paul-alessandrini>

DUMONTEIL, Serge, *Notre petite histoire (illustrée) de la presse rock en France*, page consultée le 19/10/20.
<http://steviedixon.com/presse.html>

GARNIER, Philippe, « Interview : je trouve un os et je le ronge » [entretien], *Gonzai*, 12/06/09, page consultée le 14/07/20.
<https://gonzai.com/philippe-garnier-je-trouve-un-os-et-je-le-ronge-interview/>

KAGANSKI, Serge, « Yves Adrien - Ailleurs & Higher », *Les Inrockuptibles*, 25/04/00, page consultée le 03/04/20.
<https://www.lesinrocks.com/2000/04/25/musique/musique/yves-adrien-ailleurs-higher/>

KAGANSKI, Serge, *Les Inrockuptibles*, 20/05/12, [chronique du livre de P. Paringaux *It's only rock'n'roll*], page consultée le 05/05/20.
<https://www.lesinrocks.com/2012/05/20/musique/livres/its-only-rocknroll-et-autres-bricoles/>

NUC, Olivier, « L'Âge d'or rock », *Le Figaro*, 08/04/12, page consultée le 14/01/20.
<https://www.lefigaro.fr/culture/2012/04/08/03004-20120408ARTFIG00132-l-age-d-or-rock.php>

VON STRYCHNINE, Charles [pseud.], « Speed 17, Portfolio », *Gonzai*, 10/08/10, page consultée le 13/05/20.
<https://gonzai.com/speed-17-porfolio/>

III/ Bibliographie critique et théorique

A/ Rock et musiques populaires

1/ Anthologies et essais

ALVARADO, Marc, *La Chienlit. Le rock français et mai 68 : histoire d'un rendez-vous manqué*, Paris, Éd. du Layeur, 2018.

Best Of Best, les années 1968/1979, Bègles, Le Castor Astral, 2010.

BOYD, Joe, *White Bicycles, Making Music In The 60s*, trad. de l'américain par Camille Chambon, Paris, Allia, 2008.

CHASTAGNER, Claude, *De la culture rock*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2011.

- COUTURIER, Brice, *Une Scène-jeunesse*, Paris, Autrement, « À ciel ouvert », 1983.
- DESHAYES, Éric et GRIMAUD, Dominique, *L'Underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le reste, « Formes », 2008.
- EUDELIN, Patrick, *L'Aventure punk*, Paris, Le Sagittaire, 1977.
- GORIN, François, *Nos futurs, un conte post-rétro*, Marseille, Le Mot et le reste, 2014.
- GREENFIELD, Robert, *S.T.P. : à travers l'Amérique avec les Rolling Stones*, trad. de l'américain par Philippe Paringaux, Paris, Les Humanoïdes associés, « Speed 17 », 1977.
- GUTHRIE, Woody, *En route pour la gloire, autobiographie*, trad. de l'américain par Jacques Chabiron, Paris, Albin Michel, « Rock & Folk », 1973.
- HAGAN, Joe, *Sticky Fingers : The Life And Times Of Jann Wenner And Rolling Stone Magazine*, New York, Knopf, 2017.
- HOSKYNS, Barney, *San Francisco 1965-1970, les années psychédéliques*, trad. de l'américain par Emmanuel Dazin, Bègles, Le Castor astral, « Castor music », 2006.
- JONES, Steve (dir.), *Pop music and the press*, Philadelphie, Temple Up, 2002.
- PACADIS, Alain, *Un Jeune homme chic*, Paris, Le Sagittaire, 1978.
- QUILLIEN, Christophe, *Génération Rock & Folk, 40 ans de culture rock*, Paris, Flammarion, 2006.
- REYNOLDS, Simon, *Rétromania, comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, trad. de l'anglais par Jean-François Caro, Marseille, Le Mot et le reste, « Attitudes », 2012.
- SANZ, Jean-François (dir.), *Des jeunes gens modernes : post-punk, cold wave et culture novö en France, 1978-1983*, Paris, Galerie du Jour Agnès B/Naïve, 2008.
- Les Sex Pistols*, Paris, Les Humanoïdes associés, « Speed 17 », 1978.
- SINKER, Mark, *A Hidden Landscape Once A Week : The Unruly Curiosity Of The UK Music Press In The 1960s-80s, In The Words Of Those Who Were There*, Cambridge (US), The MIT Press, 2019.
- SKOFF TORQUE, Henry, *La Pop-music*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 1601, 1975.
- VERLANT, Gilles (dir.), *Le Rock et la plume*, Paris, Hors Collections, 1999.
- VIAN, Boris, *Chroniques de jazz*, Paris, Pauvert, 1986.

BÉCUE, Aurélien, *Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances*, Thèse en littératures comparées, Université Rennes 2, 2013.

BERTHOMIER, Maud, *De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature*, Thèse en littératures comparées, Université de Poitiers, 2012.

FERRAND, Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés*, n° 104, 2009, page consultée le 19/11/19.

<https://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-27.htm#>

FRANCFORT, Didier, « Chansons et transferts culturels entre les États-Unis et l'Europe occidentale (1945-1991) », *Les Cahiers Sirice*, n° 24, 2020.

GLENN, Matthias, « Regards vers une “ modernité ” américaine. Sociologie de l'importation et de la réception du rock'n'roll par des passionnés de jazz », *Epistrophy*, n° 1, 2015, *Jazz et modernité*, page consultée le 15/10/19.

<https://www.epistrophy.fr/regards-vers-une-modernite.html>

KUSNIERZ, Mathias, « Portrait du lecteur en théoricien : la fonction théorique du courrier des lecteurs de *Jazz Hot* et *Jazz Magazine* dans les années 1950 et 1960 », *La Critique musicale au XXe siècle*, vol. 2. *Figures, formes et genres*, à paraître.

MARKER, Chris, « Du jazz considéré comme une prophétie », *Esprit*, n° 7, juillet 1948.

MAURICE, Vincent, *Rock-critic : fondation et évolutions d'un nouvel espace littéraire*, Mémoire de Master 2 recherche en Lettres modernes, Université Rennes 2, 2013.

MAYAUD, Isabelle et SOFIO, Séverine, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », *Sociétés et représentations : Nouveaux regards sur la critique d'art au XIXe siècle*, n° 40, 2015.

MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n° 6, 1965.

POWERS, Devon, « Rock Criticism's Public Intellectuals », *Popular Music And Society*, vol. 33/4, 2010.

RANNOU, Pascal, « Boris Vian critique de jazz ; 2. De la pratique à la théorie : l'exemple de *Jazz Hot* (1947-1958) », *La Critique musicale au XXe siècle*, vol. 4. *Jazz, rock et musiques actuelles*, à paraître.

ROBENE, Luc et SERRE, Solveig, « À l'heure du punk. Quand la presse musicale française s'emparait de la nouveauté (1976-1978) », *Raisons politiques*, Paris, Presses de Science Po, 2016.

SAVEV, Marc, « Deux exemples de presse musicale jeune en France, de 1966 à 1969 : *Salut Les Copains* et *Rock & Folk* », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 3/1, 2004.

TEILLET, Philippe, « Les Cultes musicaux : la contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes ; l'exemple de la presse rock », *Les Cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Sens social », 2002.

TEILLET, Philippe, « Une politique culturelle du rock ? », *Vibrations*, hors série, « Rock, de l'histoire au mythe », 1991.

TINKER, Chris, « Shaping youth in *Salut Les Copains* », *Modern & Contemporary France*, vol. 15/3, 2007.

TOURNÈS, Ludovic, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », *Revue historique*, n° 617, 2001.

VERMOESEN, Noémie, *L'Oeuvre d'Yves Adrien : une mythologie individuelle littéraire ?*, Mémoire de Master 2 Littératures et cultures européennes, Université Lille 3 - Charles de Gaulle, 2012.

3/ Presse et ressources en ligne

BERNARD, Kate, « Playing To The Gallery », *The Guardian*, 05/11/06, page consultée le 02/06/20.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/nov/05/art1>

BURGALAT, Bertrand, « Burgalat : dis-moi qui te hante... » [entretien], *Zone critique*, 26/04/15, page consultée le 12/05/20.

<https://zone-critique.com/2015/04/26/entretien-avec-bertrand-burgalat/>

DESHAYES, Éric, « Les Fronts de libération de la pop et du rock », *Néosphères*, page consultée le 01/05/20.

<http://neospheres.free.fr/rock-francais/front-rock.htm>

DYLAN, Bob, « The *Playboy* interview » [entretien], *Playboy*, mars 1978.

EUDELIN, Patrick, « La Bibliothèque idéale de Patrick Eudeline », *Elle*, 23/05/09, page consultée le 15/11/19.

<https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/Dossiers/La-bibliotheque-ideale-de-Patrick-Eudeline-891176>

EUDELIN, Patrick, « La Vie en en rock : Jean-Claude Berthon », *Rock & Folk*, n° 458, octobre 2005.

GINSBURG, Allen « On Rock Music » [entretien], ZDF, 1972, page consultée le 23/02/20.

<https://www.youtube.com/watch?v=UyJCGaPUurc>

KENT, Nick, « Le style anglais » [entretien], « Rock et journalisme : 30 ans d'amours incestueuses », *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24/07 au 06/08/96.

MATTHIEUSSENT, Brice, « L'esprit rock », *Le Magazine littéraire*, n° 404, « les écrivains rock », décembre 2001.

B/ Presse *underground* et contre-culture

1/ Anthologies et essais

AGITATION FRITE, nouveaux témoignages de l'underground français, 3 tomes, Nantes, Lenka lente, 2018.

ARTIÈRES, Philippe et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2018.

BERCOFF, André, *L'Autre France : l'underpresse*, Paris, Stock, 1975.

BIZOT, Jean-François, *Free Press, la contre-culture vue par la presse underground*, Paris, Actuel/Nova Éditions, 2010.

BIZOT, Jean-François (dir.), *Underground, l'histoire*, Paris, Actuel/Denoël, 2001.

BOUYXOU, Jean-Pierre et DELANNOY, Pierre, *L'Aventure hippie*, Paris, Plon, 1992.

DESANGES, Guillaume et PIRON, François (dir.), *Contre-cultures 1969-1989, l'esprit français*, Paris, La Maison Rouge/La Découverte, 2017.

ENU, Henri-Jean (dir.), *Le Parapluie*, Paris, Éd. Alternatives et parallèles, 1978.

GUÉGAN, Gérard, *Ascendant Sagittaire, une histoire subjective des années soixante-dix*, Marseille, Parenthèses, 2001.

HEBDIGE, Dick, *Sous-culture : le sens du style*, trad. de l'anglais par par Marc Saint-Upéry, Paris, Zones, 2008.

JEZO-VANNIER, Steven, *Presse parallèle : la contre-culture en France dans les années soixante-dix*, Marseille, Le Mot et le reste, « Attitudes », 2011.

KERVIRAN, Perrine et KIEN, Anaïs, *Les Années Actuel, contestations rigolardes et aventures modernes*, Marseille, Le Mot et le reste, « Attitudes », 2010.

LAURENT, François et MOUSLI, Béatrice, *Les Éditions du Sagittaire, 1919-1979*, Paris, Éd. de l'IMEC, 2003.

MCGROGAN, Manus, *Tout ! Gauchisme, contre-culture et presse alternative dans l'après-Mai 68*, Paris, L'Échappée, 2018.

MCMILLIAN, John, *Smoking Typewriters : The Sixties Underground Press And The Rise Of Alternative Media In America*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

MILES, Barry, *Hippies*, trad. de l'anglais par Denis Montagnon, Paris, Octopus, 2004.

ROSZAK, Theodore, *The Making Of A Counter Culture: Reflections On The Technocratic Society And Its Youthful Opposition*, New York, Doubleday and Company, 1969.

THOMPSON, Hunter Stockton, *Hell's Angels : The Strange And Terrible Saga Of The Outlaw Motorcycle Gangs*, New York, Random House, 1967.

WOLFE, Thomas Kennerly, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968.

2/ Articles et ressources en ligne

Action, archives en ligne, page consultée le 20/05/20.

<https://archivesautonomies.org/spip.php?article2201>

CHADAIGNE, Pierre-José, « La presse parallèle : une initiative jeune ? », *Médiamorphoses*, n° 13, 2005.

COHEN, Allen, « *The San Francisco Oracle : A Brief History* », *Serial Reviews*, vol. 16/1, mars 1990.

HALL, Stuart, « La Contre-société hippie », *Politique aujourd'hui*, mai 1970, pp. 75-90, reproduit en fac-similé dans *Volume !*, n° 9-2, 2012.

International Times, archives en ligne, page consultée le 12/05/20.

<http://www.internationaltimes.it/archive/>

MARTIN, Laurent, « La “ nouvelle presse ” en France dans les années 1970 ou la réussite par l'échec », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, vol. n° 98, avril 2008.

OSGERBY, Bill, « Il y a quelque chose dans l'air. Culture jeune et “ subculture ” en Grande-Bretagne », *Les Sixties, années utopies*, Paris, Somogy, 1996.

Oz, édition anglaise, archives en ligne, page consultée le 21/05/20.

<http://www.ozit.co.uk>

YINGER, John Milton, « Contraculture And Subculture », *American Sociological Review*, vol. 25, octobre 1960.

C/ Études littéraires

1/ Essais

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

BASQUIN, Guillaume, *Jean-Jacques Schuhl : du dandysme en littérature*, Paris, Honoré Champion, « Essais », 2016.

COMBES, Patrick, *La Littérature et le mouvement de mai 68*, Paris, Seghers, 1983.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

GOBILLE, Boris, *Le Mai 68 des écrivains : crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 2018.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

SCHUMACHER, Michael, *Dharma Lion: A Critical Biography Of Allen Ginsberg*, New York, St. Martin's Press, 1992.

VIRMAUX, Alain et Odette, *Dictionnaire mondial des mouvements artistiques et littéraires contemporains*, Monaco, Éd. du Rocher, 1992.

2/ Articles, mémoires

CHARTIER, Roger, « De l'histoire du livre à l'histoire de la culture écrite », *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008*, Actes de colloque, ENSSIB/Bibliothèque municipale de Lyon, 11-13/12/08, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2014.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier, « Novolittérature... à la brisure des années 1970 », *Études françaises*, « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 », vol. 54, 2018.

NOIR, Raphaël, *Yves Adrien, Michel Houellebecq : deux écrivains rock ? Excès, rupture et fulgurance vers une vision moderne*, Mémoire de littérature française, Université de Lausanne, 2001.

RENAUD, Lise, « Le Paratexte pour penser la configuration des pratiques numériques », *Communication & Langages*, n° 202, 2019.

REYNAUD, Denis, « “ Associer le public dans son entreprise ” : les premières lettres de lecteurs dans la presse française », *Études Epistémè, revue de littérature et de civilisation (XVIe-XVIIIe siècles)*, n° 26, 2014, page consultée le 23/12/19.
<https://journals.openedition.org/episteme/300>

D/ Sociologie et philosophie

1/ Essais

ADORNO, Theodor et HORKHEIMER, Max, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, trad. De l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1974.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude, *Les Héritiers : les étudiants et la culture*, Paris, Éd. de Minuit, 1964.

COUDRAY, Jean-Marc, LEFORT, Claude, et MORIN, Edgar, *Mai 68, la brèche : premières réflexions sur les événements*, Paris, Fayard, « Le Monde sans frontières », 1968.

COULANGEON, Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, « Repères », 2010.

DE BAECQUE, Antoine, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, « Histoire de la pensée », 2003.

DEBORD, Guy, *Rapport sur la construction des situations*, [s. l.], S. I., 1957.

LEVINE, Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. de l'américain par Marianne Woollven et Olivier Vanhée, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales », 2010.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

MATTELART, Armand et NEVEU, Erik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, « Repères », 2008.

MOUNIER, Pierre, *Pierre Bourdieu, une introduction*, Paris, Pocket/La Découverte, « Agora », 2001.

NEGT, Oskar, *L'Espace public oppositionnel*, trad. de l'allemand par Alexander Neumann, Paris, Payot, « Critique de la politique », 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1938.

SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. de l'américain par Christine Noille, Paris, Éd. de Minuit, « Le sens commun », 1991.

2/ Articles

COULANGEON, Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux : le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. 44, 2003.

PETERSON, Richard et KERN, Roger, « Changing Highbrow Taste : From Snob To Omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, 1996.

SHUSTERMAN, Richard, « Légitimer la légitimation de l'art populaire », *Politix*, vol. 6, n° 24, 1993.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p. 13
PREMIÈRE PARTIE : <i>Rock & Folk</i>, de la critique musicale au journalisme « littéraire »	p. 23
A/ Rappel historique	p. 25
1/ La naissance : du jazz au rock (1966-1967)	p. 25
a - La scission avec <i>Jazz Hot</i> : quel héritage ?	p. 25
b - La presse rock en 1966 aux États-Unis et en Angleterre	p. 28
c - <i>Rock & Folk</i> , magazine pionnier	p. 30
2/ Arrivée des « plumes » et âge d'or (1967-1972)	p. 32
a - Les débuts de la génération rock	p. 32
b - L'effet 68 en littérature	p. 35
c - <i>Rock & Folk</i> après 68 : la libération des écrits	p. 37
3/ Rock progressif, <i>glam</i> , punk : le temps des choix (1973-1974)	p. 42
a - Après l'enthousiasme, le désengagement	p. 42
b - Deux ratés : rock français contestataire et prémices du punk	p. 45
c - De <i>Rock & Folk</i> à <i>Best</i> : la passation des pouvoirs ?	p. 48
B/ Comment <i>Rock & Folk</i> est devenu le plus littéraire des journaux musicaux	p. 50
1/ Nouvelles rubriques pour musique nouvelle	p. 50
a - Le courrier des lecteurs : enthousiasme et exigence	p. 50
b - La traduction de chansons anglo-saxonnes comme gage de légitimité.....	p. 52
c - Les comptes-rendus de concerts : retranscrire l'événement	p. 54
2/ L'échappée littéraire	p. 57
a - Le recours à la citation	p. 57
b - « Presse livres » : une rubrique dédiée à la littérature	p. 60
c - 1970, le choc <i>Rose poussière</i>	p. 62
3/ Quand une « publication pour la jeunesse » devient la « NRF de la presse spécialisée »	p. 64
a - Le discours sur <i>Rock & Folk</i> : une légitimation par le style	p. 64
b - le syndrome de l'entre-soi	p. 66
DEUXIÈME PARTIE : La tentation de l'<i>underground</i>	
Évolution de <i>Rock & Folk</i> au regard de la presse souterraine	p. 71
A/ Tentative de définition de l'<i>underground</i> : sa signification, ses enjeux	p. 73
B/ L'explosion de l'« underpresse »	p. 77
1/ États-Unis et Angleterre : au-delà des différences, une ambition semblable	p. 77
a - Une presse alternative florissante et organisée	p. 77
b - <i>San Francisco Oracle</i> : la musique, vecteur parmi d'autres de la révolution psychédélique	p. 80
c - <i>International Times</i> : en Angleterre, un <i>underground</i> enraciné dans la littérature	p. 82
2. Deux revues de l' <i>underground</i> français : <i>Parapluie</i> (1970-1973) et <i>Actuel</i> (1967-1994)	p. 85
a - Le contexte en France : foisonnement et politisation dans l'après-68	p. 85
b - L'aventure de <i>Parapluie</i> : un parcours archétypal	p. 88
c - Le pari <i>Actuel</i> : <i>underground</i> et rentabilité	p. 91

C/ Courir après la contre-culture	p. 96
1/ Des velléités révolutionnaires dans un cadre traditionnel	p. 96
a - Pourquoi <i>Rock & Folk</i> n'est pas un journal <i>underground</i>	p. 96
b - Dans le souterrain : le repositionnement de <i>Rock & Folk</i>	p. 99
2/ La forme à défaut du fond ?	p. 102
a - Des publicités sous influence	p. 102
b - Écrire autrement en écrivant pour les autres	p. 104
 TROISIÈME PARTIE : La tentation de la littérature	
Une suite de rendez-vous manqués ?	p. 109
 A/ Quelle légitimité pour la critique musicale « pop » ?	
1/ Théories postmodernes et culture populaire	p. 111
2/ La musique pop et sa critique : réévaluation et nouveau champ d'études	p. 114
 B/ <i>Rock & Folk</i> et le livre	
1/ Deux collections, deux trajectoires : « <i>Rock & Folk</i> -Albin Michel » et « <i>Speed 17</i> »	p. 118
a - « <i>Rock & Folk</i> -Albin Michel » : une incursion sans prétentions littéraires	p. 118
b - « <i>Speed 17</i> » : l'ébauche d'un corpus de littérature rock... sans textes français	p. 121
2/ Le Sagittaire, éditeur révélateur	p. 124
3/ Le recyclage à l'infini de l'« âge d'or »	p. 127
 C/ Écriture rock versus talents individuels	
1/ Les caractéristiques d'une « écriture rock » dans <i>Rock & Folk</i>	p. 130
2/ Écrire pour <i>Rock & Folk</i> : question de style ou de passion ?	p. 132
3/ Écrivains ou journalistes ? Les parcours éclatés des enfants du rock	p. 135
a - Les compagnons de route de <i>Rock & Folk</i> : journalistes avant tout	p. 135
b - « Bricoles » : les textes libres de Philippe Paringaux	p. 138
c - Yves Adrien, l'absent	p. 141
d - Un enfant de <i>Rock & Folk</i> : Philippe Garnier, chroniqueur de l'Amérique	p. 144
 CONCLUSION	
p. 149	
 ANNEXES (1 à 12)	
p. 157	
 BIBLIOGRAPHIE	
p. 171	
 TABLE DES MATIÈRES	
p. 183	