

Newport et au-delà

Discours sur la mythologie des festivals

Britta Sweers

Traducteur : Jérôme Benoit



Édition électronique

URL : [http://](http://ethnomusicologie.revues.org/2175)

ethnomusicologie.revues.org/2175

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

Pagination : 167-188

ISBN : 978-2-88474-355-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Britta Sweers, « Newport et au-delà », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 13 mai 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2175>

Newport et au-delà

Discours sur la mythologie des festivals

BRITTA SWEERS¹

« L'épisode le plus controversé du festival a eu lieu le dernier soir sur l'immense scène, dans un éclairage à couper le souffle, lorsque Bob Dylan quitta l'aura de mystère inhérente à son culte pour faire une démonstration de *folk rock*, le nouveau genre qui commençait déjà à percer dans le *Top Forty* et tous ces classements qui prétendent donner la mesure du succès. Pour beaucoup, ce ne fut pas du bon *rock* et, pour davantage encore, pas du bon Dylan. Au terme du concert, la plupart des spectateurs se murèrent dans le silence, alors qu'une poignée hua son ancienne idole. Quelques autres enfin acclamèrent et demandèrent des rappels, se retrouvant dans le *nouveau* Dylan tout comme les jeunes activistes de 1963 s'étaient retrouvés dans la colère du jeune poète. Décontenancé par cet accueil, c'est un Bob Dylan au bord des larmes qui remonta sur scène pour exprimer, sans électricité, son brusque sentiment de décalage à travers les paroles et la musique d'une chanson qui résonna de manière terriblement appropriée: *It's All Over Now, Baby Blue* » (Silber 1965b: 5).

La prestation électriifiée de Bob Dylan au festival *folk* de Newport, le 25 juillet 1965 est considérée comme un moment charnière dans l'histoire de la musique rock. Dans l'extrait ci-dessus, publié dans l'influent magazine *folk* américain *Sing Out!*, le journaliste Irwin Silber (1925-2010) souligne la transgression et le clivage causés par la représentation. Pareilles interprétations ont dominé jusqu'à aujourd'hui. En résumé: Bob Dylan aurait été hué parce que de nombreux fans considéraient la guitare électrique comme un symbole de commercialisation et de trahison envers l'esthétique et les valeurs de la contre-culture que le chanteur était supposé incarner.

¹ Traduit de l'anglais par Jérôme Benoit.

Au fil du temps, cette prestation a également été décrite en termes plus valorisants tels que « culte », « légendaire », comme un « tournant » dans la carrière de Dylan mais aussi dans l'avènement d'un nouveau genre appelé « folk rock » : un style combinant éléments traditionnels (instruments acoustiques, structures et mélodies empruntées au folklore anglo-américain) et caractéristiques rock (guitares électriques et percussions, intonnations intonations stylistiques). Ses pionniers furent The Byrds, un groupe de Los Angeles qui a incidemment enregistré une version électrique de *Mr. Tambourine Man* – la célèbre chanson de Bob Dylan – au début de l'année 1965. Par la suite, des interprètes tels que The Mamas & the Papas ou Simon & Garfunkel ont fait du folk rock un des styles les plus représentatifs de la musique populaire anglo-américaine des années 1960. Bien qu'associé à la contre-culture hippie d'un point de vue socioculturel, le folk-rock voit pourtant sa parenté avec le folk limitée à une tonalité relativement claire et douce ainsi qu'à l'absence de distorsions ou d'effets électriques trop manifestes (Nelson 1992). Ses héritiers britanniques de la fin des années 1960 et du début des années 1970, tels que Fairport Convention, Steeleye Span ou Pentangle ont marié bien plus étroitement les aspects traditionnels et pop ou rock (Sweers 2005).

Au début de ma recherche intitulée *Electric Folk in England* (Sweers 2005), j'ai donc été souvent ramenée à la prestation de Bob Dylan à Newport puisque les journalistes du milieu rock la tenaient pour instant fondateur du genre. Toutefois, malgré l'examen de nombreuses sources documentaires et journalistiques, il m'a semblé difficile de trouver un compte rendu fiable : l'événement était toujours évoqué en termes émotionnels et ce encore au milieu des années 1990. La situation n'a changé qu'au seuil du millénaire, lorsqu'Internet a soudain permis l'énoncé à de points de vue alternatifs comme celui de Bruce Jackson (2002) dans un article intitulé « Le mythe de Newport 1965 : ce n'était pas Dylan qu'ils huaient » (« *The myth of Newport '65, it wasn't Bob Dylan they were booing* »). Malgré l'apparition d'autres voix critiques (p. ex. Boyd 2005), la révision de ce chapitre de l'histoire du rock a été remarquablement lente, si toutefois elle a bien eu lieu, comme peuvent en faire douter les réactions très vives causées par la « redécouverte » inopinée de la guitare sur laquelle Dylan aurait peut-être joué ce fameux soir de 1965² (Greene 2012).

² Le 2 août 2012, le magazine *Rolling Stone* a publié un article intitulé « Des experts estiment que la guitare électrique sur laquelle Dylan a joué au festival folk de Newport, longtemps considérée comme perdue, a été retrouvée dans le New Jersey ». Il y est précisé que l'instrument, une Fender Stratocaster de 1964, a été retrouvé chez elle par la fille d'un pilote qui travailla au service d'Albert Grossman, l'imprésario de Bob Dylan au cours des années 1960, avec « 13 pages de

paroles de chansons dactylographiées et manuscrites, coincées dans l'étui ». Le chanteur déclara toujours être en possession de l'objet, mais, fidèle à son rôle de personnage énigmatique, il refusa une expertise plus poussée (*ibid.*). Un imbroglio similaire a eu lieu concernant la veste que Dylan aurait porté ce même soir et qui a été présentée au Musée de l'Histoire américaine (pour plus de détail, voir Lewis 2012 ou l'article de Jacqueline Trescott dans le *Washington Post* du 2 août 2012).



Fig. 1. Bob Dylan à Newport. Photo Phil Ochs, 1965.

La récurrence d'adjectifs comme « historique », « controversé », « légendaire », « culte » ou « spectaculaire » montre que cet événement est pensé à travers un vocabulaire particulier, souvent très proche du religieux. Mais jusqu'à quel point peut-on parler de processus de mythification et jusqu'à quel point cette forme de persistance émotionnelle peut-elle être expliquée ? Quelles en sont les fins et les principales conséquences ? Pour amener certains éléments de réponse, cet article propose de comparer l'épisode de Newport à un autre événement musical très romancé de la même époque : le festival de Woodstock. Bien que de nombreux festivals aient des aspects rituels, tous n'accèdent pas à la dimension mythique que cet article entend aborder. Dans une seconde partie, je m'intéresserai au festival de Cropredy (Angleterre), événement qui a beaucoup contribué à établir la réputation « culte » dont jouit le groupe folk rock britannique Fairport Convention. Chacun de ces exemples, sous trois angles différents, abordera la construction de récits mythiques à travers des cadres festivaliers.

Tout en m'appuyant sur des écrits journalistiques, sur les souvenirs du public et sur des archives photographiques, je ne vise pas à établir une reconstitution précise des faits (ce travail a déjà été mené par des témoins visuels comme Bruce Jackson en 2002 et Joe Boyd en 2005). Mon but est plutôt de mettre à jour les éléments discursifs et les schémas de pensée qui aboutissent à forger une aura mythique à certains festivals ou à certains artistes. Le principal cadre méthodologique employé sera l'analyse critique du discours théorisée par

de Siegfried Jäger (2004) et qui examine les arguments narratifs non seulement à travers leur mise en contexte, mais aussi à travers leur usage de symboles, de références, de structures linguistiques et de vocabulaire particuliers.

Le festival de Woodstock

Avant de détailler le festival de Newport, il est plus pertinent de commencer par celui de Woodstock : en tant que symbole de la contre-culture hippie (Evans et Kingsbury 2009 : 8), il a donné lieu à de nombreuses analyses journalistiques et scientifiques (Bennett 2004 ; Nikolay 2009 ; Makower 2009) et à de multiples anthologies de souvenirs personnels (Rosenman et al. 1974 ; Lang 2009). Officiellement intitulé *The Woodstock Music & Art Fair*, l'événement a eu lieu sur le domaine d'une ferme à Bethel, à 69 kilomètres au sud de Woodstock dans l'État de New-York, du 15 au 18 août 1969 (cf. Evans et Kingsbury 2009 ou Lang 2009 pour plus de détails). Bien que jouissant d'une image « alternative », le festival a été organisé par le promoteur de concerts Michael Lang (*1944), le producteur de disques Artie Kornfeld (*1944), les hommes d'affaires John P. Roberts (1945-2001) et Joel Rosenman (*1942).

Même s'il n'y a pas joué, Bob Dylan reste intimement associé à Woodstock et à l'imaginaire bâti autour de ce festival. Sabine Nikolay (2009) rappelle ainsi que le chanteur s'était retiré à Bearsville, un hameau proche de Woodstock, suite à un accident de moto en 1966 (plusieurs musiciens pop et folk des années 1960 vivaient alors dans les environs, comme Janis Joplin ou the Kozmic Blues Band). D'après Joel Rosenman (cité dans le même article de Sabine Nikolay), le producteur Artie Kornfeld avait justement établi un studio dans la région, espérant travailler pour ces prestigieux nouveaux habitants. À la recherche de fonds, il aurait alors conçu d'organiser un événement avec Bob Dylan en tête d'affiche. Ce dernier refusa la proposition³.

Malgré cette absence notable, le programme de ce qui allait devenir le festival de Woodstock a réuni une quantité impressionnante de stars emblématiques des genres musicaux liés à la culture hippie de l'époque⁴.

³ D'après Sabine Nikolay (2009), nul ne sait exactement si Kornfeld prévoyait un simple concert d'inauguration pour le studio ou s'il avait déjà imaginé mettre sur pied un festival.

⁴ Étaient entre autres présents : les chanteurs-compositeurs folk Arlo Guthrie, Joan Baez, Melanie, John Sebastian ; les ambassadeurs du rock psychédélique Jefferson Airplane, Jimi

Hendrix, et Grateful Dead ; les hérauts du folk rock The Incredible String Band, Crosby, Stills, Nash & Young, The Band ; les tenants du blues-rock Janis Joplin, Canned Heat et Joe Cocker ; le prestigieux groupe de rock anglais The Who ; le *guitar hero* latin Carlos Santana ; les étoiles du funk Sly and the Family Stone (Evans et Kingsbury 2009 ; Lang 2009).

Sa taille impressionnante (la plus grande concentration de stars et d'auditeurs jamais vus dans l'histoire de la musique populaire à cette époque) ou sa qualité musicale (plusieurs comptes rendus mentionnent un « son Woodstock » particulièrement réussi, élaboré par l'ingénieur du son Bill Hanley⁵; voir par exemple Evans et Kingsbury 2009) ne sauraient toutefois expliquer la mythification de ce festival.

Pareille transformation semble davantage liée aux aspects décrits ci-dessous, qui apparaissent de manière flagrante dans les ouvrages commémoratifs édités pour le quarantième anniversaire de la manifestation (p. ex. Evans et Kingsbury 2009, Lang 2009, Makower 2009):

- *son idée exceptionnelle*: « trois jours de paix et de musique » disait une publicité qui a été prise au sens littéral, comme une déclaration philosophique, par une majorité de spectateurs;
- *son moment exceptionnel*: David Smyth envisage Woodstock comme une « dernière expression du *peace and love* située entre les émeutes de Chicago un an plus tôt et la violence déchaînée au festival d'Altamont quelques mois plus tard » (Smyth 2009);
- *sa dimension prescriptive*: la consommation publique de stupéfiants, les bains de boue après les orages ou la nudité communautaire n'ont bien sûr pas été inventés là, mais ils ont été largement documentés par des films, des photos et des articles de journaux, jusqu'à être promus en véritables symboles des années 1960;
- *son caractère unique*: dans leur ouvrage, Mike Evans et Paul Kingsbury (2009) soutiennent que le public rock s'est en quelque sorte fragmenté à la suite de Woodstock, de sorte que de nombreux artistes présents n'ont plus jamais eu l'occasion de jouer pour une si vaste et si hétérogène audience.

Toutefois Woodstock n'a pas seulement été décrit comme un événement unique et insolite. Il a aussi été présenté – de manière parfois discutable et très paradoxale – comme une antithèse des normes établies. Ce genre de récits comprend généralement:

- des signes de chaos et de désastre relus sous forme d'épreuves (les gros embouteillages, les fortes pluies, la saleté, la promiscuité);
- un certain fatalisme aux accents bibliques, comme dans l'évocation de foules démunies qu'il a fallu prendre en charge et nourrir (Evans et Kingsbury 2009; Marcus 2001);

⁵ Bill Hanley a ultérieurement été surnommé « le père de l'acoustique des festivals » dans la presse spécialisée et a reçu le prix *Parnelli Award for Audio Innovation* en 2006. Pour plus de détails voir <<http://www.billhanley.org>>

- une touche d'innocence perdue voulant que ni les musiciens, ni les organisateurs et encore moins les autorités n'étaient préparés à un événement d'une telle ampleur (*ibid.*);
- une forme de transformation propre aux rites de passage, évoquée tant à propos des musiciens (dans leur ouvrage de 2009, Evans et Kingsbury soutiennent que les musiciens présents ont soit lancé soit terminé leur carrière à Woodstock) que des spectateurs (dans l'ouvrage de Makower paru en 2009, de nombreux témoins soutiennent avoir été changés d'une manière ou d'une autre par cette expérience);
- une expérience spirituelle alternative, liée à la performance de Ravi Shankar, à l'allocution du gourou Swami Satchidananda ou, plus généralement, à la perception d'une « énergie du lieu » quelque peu surnaturelle (Evans et Kingsbury 2009; Makower 2009).

La mythification de Woodstock repose également sur une combinaison paradoxale d'iconisation et de flou. Le premier cas se manifeste entre autres avec la sortie du film et du disque éponymes en 1970 : ces médias font un premier tri dans la masse d'images captées sur le vif ; les plus pittoresques vont être reprises dans d'autres médias, diffusées à grande échelle et progressivement érigées en symboles de l'événement. C'est le cas notamment de la célèbre photo prise par Burk Uzzle, montrant un couple enlacé dans une couverture et choisie pour illustrer la couverture de l'album « Woodstock » (pour plus de détails sur cette photo, cf. Dumas 2009).

Cette focalisation des sources archivistiques s'accompagne d'un certain *flou* dans les témoignages recensés, amenant à penser que nul ne saisit pleinement ce type d'événements : la plupart des musiciens interrogés par Mike Evans et Paul Kingsbury (2009) étaient par exemple sous l'emprise de drogues et aucun ne semble avoir de souvenirs précis à propos de quoi que ce soit ; côté spectateurs, le livre de Joel Makower (*Woodstock the Oral History*, souvent présenté comme une référence dans la presse) montre que très peu d'entre eux se souviennent des concerts et qu'ils se focalisent sur des anecdotes périphériques. Le décalage temporel ne peut être seul mis en cause : le même flou transparait dans les témoignages d'époque et, outre le caractère subjectif de la perception, il semble directement participer au processus de mythification. Une telle opinion est d'ailleurs assumée par certains acteurs, comme le montre ce titre défiant, paru dans un journal universitaire de la Ball State University : « Historien : la mythologie de Woodstock te survivra » (Ransford 1999). Et rétrospectivement, l'historien Richard Aquila est bien obligé de reconnaître que : « Trois décennies plus tard, le mythe prévaut sur les faits ».

Enfin, le dernier élément qui atteste du processus de mythification est l'ardeur mise par certains critiques à le déconstruire. Depuis plus de 40 ans, ils s'évertuent à rappeler que toutes les grandes stars de l'époque ne figuraient pas



Fig. 2. Bob Dylan et Nick Ercoline saluent l'aube à Woodstock. Photo Burk Uzzle, 17 août 1969.

au programme (Bob Dylan, les Rolling Stones, les Doors, les Beatles, Simon et Garfunkel, Led Zeppelin n'y ont pas joué, mais sont fréquemment associés au festival); que les organisateurs n'étaient pas des idéalistes mais des professionnels du show business en quête de profit; que l'utopie du *peace and love* n'a pas empêché certains actes de violence ou autres formes d'abus; que certains héros de ce glorieux épisode n'y ont en fait même pas assisté, notamment Joni Mitchell qui a pourtant écrit l'hymne dédié à Woodstock (Heidböhrer 2009).

Il est intéressant de noter que ces voix critiques émanent principalement du milieu journalistique, celui qui tend par ailleurs à construire et à propager ce genre de mythes pop. Un tel paradoxe mériterait des approfondissements. En l'état, je ne peux que noter son caractère systémique: les sources écrites montrent en effet que l'approche révisionniste a surtout contribué à promouvoir l'inverse de ce qu'elle défendait. La dissonance et la contradiction semblent donc avoir été nécessaires à transformer Woodstock en symbole de la contre-culture hippie, à un moment où celle-ci déclinait déjà.

Andy Bennett résume bien les idées ci-dessus en écrivant: «Woodstock a acquis un statut légendaire à la fois en tant que moment fondateur et dernier coup d'éclat des années 1960» (Bennett 2001: 1). On peut bien entendu s'interroger quant à l'enchaînement: l'interprétation de Woodstock a-t-elle été modelée par les goûts de la culture hippie ou en a-t-elle seulement figé l'image ultérieure? D'une manière ou d'une autre, elle s'est imposée dans l'histoire du rock et dans l'inconscient populaire comme une expression unique en son genre d'exaltation collective.

Ce cadre analytique posé, je vais maintenant revenir à la prestation de Bob Dylan au festival de Newport en 1965.

Points de vue historiques sur Newport

Le festival folk de Newport a été lancé en 1959 par l'entrepreneur culturel George Wein (*1925), comme un pendant du festival de jazz éponyme (également créé par George Wein en 1954). Il a été soutenu dès l'origine par un comité de personnes influentes, telles que le chanteur folk et activiste Pete Seeger (1919-2014), le chanteur folk et acteur Theodore Bikel (*1924), le chanteur folk et auteur Oscar Brand (*1920) ou l'impresario Albert Grossman (1926-1986). Interrompu en 1971 et repris en 1985, toujours au même endroit (le parc Fort Adams à Newport, état de Rhode Island), il compte aujourd'hui encore parmi les rendez-vous les plus importants au sein de la musique folk nord-américaine. Il est notamment « devenu célèbre pour avoir fait jouer des musiciens qui sont devenus par la suite de grandes stars, notamment Joan Baez... et Bob Dylan » (Newport Folk Festival 2013).

À l'inverse de Woodstock, ses organisateurs n'ont jamais insisté sur le caractère emblématique de leur affiche, mais plutôt sur sa dimension innovante : « Toujours en avance d'un temps, le festival a cultivé un large spectre de musiques folk et continue encore aujourd'hui d'en élargir les horizons » (*ibid.*). Contrairement à ce qu'on a pu lire dans de nombreux récits populaires, l'historique édité sur la page web de l'événement n'établit pas non plus de rapport entre cette soif de nouveauté et la célèbre performance de Dylan en 1965 (évoquée toutefois comme un « grand moment » du festival, *ibid.*). L'audace y est attribuée à la programmation d'artistes comme le chanteur country Johnny Cash ou le bluesman Howlin' Wolf.

La perception de Dylan à Newport en 1965

L'association de Bob Dylan au festival de Newport est particulièrement emblématique sur une photo prise par David Gahr en 1963. Il y interprète *Blowin' in the Wind* aux côtés de Joan Baez, de Pete Seeger, du groupe Peter, Paul & Mary et des Freedom Singers. Cette chanson, écrite en 1962, marque son premier grand succès : elle devient rapidement l'hymne du Mouvement des droits civiques (Corbett 2013) et la définition même du style associé au nom de Bob Dylan. Les albums *The Freewheelin' Bob Dylan* et *The Times They are a-Changin'* (respectivement ses deuxième et troisième opus, édités en 1963 et 1964) viennent d'ailleurs confirmer cette ligne esthétique et l'engouement du public, cantonnant le jeune artiste dans le rôle de porte-parole de sa génération.

Bob Dylan reste néanmoins ouvert aux styles contemporains (Sweers 2005 : 30) et, dès 1965, inclut des arrangements électriques sur l'album *Bringing it all Back Home*. Quand il monte sur scène à Newport la même année, pour la troisième fois consécutive, cette nouvelle orientation stylistique est donc largement connue. Après avoir joué en acoustique le samedi après-midi dans le cadre

d'un atelier, il est de retour le dimanche soir pour interpréter quelques titres en version électrique (avec des musiciens qui jouent dans le Paul Butterfield Blues Band): *Maggie's Farm*, *Like a Rolling Stone* (dont le 45t venait de paraître) et *Phantom Engineer*. Ensuite, d'après la légende, il est hué, quitte la scène désesparé puis revient conclure en mode folk avec *Mr. Tambourine Man* et *It's All Over Now, Baby Blues*.

Outre l'article de Silber, présenté en introduction, le magazine *Sing Out!* publie un deuxième compte rendu qui force davantage le trait solennel et devient quasiment biblique: « Il y eut des huées et des cris. Il y eut du tonnerre sans pluie. On était à l'aube d'un avènement. Le folk rock venait d'atteindre sa maturité. Cela a l'air idiot n'est-ce pas? C'est pourtant le niveau général des débats sur le folk rock dans la presse, de *Billboard* au *New York Times*. Comme si le folk rock avait surgi un beau jour de la tête de Bob Dylan pour ébranler la musique populaire américaine et y nourrir toute sortes de polémiques » (Dunson 1966: 12-13).

Comme pour Woodstock, parmi les nombreux récits, beaucoup se limitent aux détails et aux anecdotes, y compris chez les universitaires, par exemple dans cet extrait de Robert Cantwell:

Quand Dylan est apparu à Newport, en veste de moto satinée, avec un groupe électrifié, Pete Seeger a menacé de couper l'alimentation avec une hache. Il en fut empêché, mais le public réagit de manière tout aussi confuse. Certains se dressèrent sur leur siège pour danser. D'autres sifflèrent et huèrent, soit parce que les amplificateurs noyaient le son, soit parce que – à l'instar de Pete Seeger – ils virent dans cette performance une trahison du revival folk. Dans tous les cas, personne n'entendit quoi que ce soit (Cantwell 1996: 308-309).

La plupart des commentaires tournent autour des deux mêmes points: la réaction «bouleversée» de Dylan entre les deux parties (sans imaginer qu'elle puisse être liée à d'autres facteurs, tels un accordage problématique avant la deuxième partie qui fut apparemment improvisée) et sa «capitulation» face aux «intégristes» du folk acoustique (Corbett 2013a). L'ancrage de ce discours s'énonce périodiquement, par exemple en 2002, lorsque Dylan revient jouer à Newport pour la première fois depuis 1965; ou en 2012, lorsqu'une femme prétend avoir retrouvé la guitare électrique utilisée durant ce fameux soir de tumulte (Greene 2012). Le journaliste Marc Hogan n'hésite d'ailleurs pas à le souligner en écrivant:

D'après le magazine *Rolling Stone*, on aurait retrouvé la guitare sur laquelle Dylan a joué au festival de Newport en 1965. Cette anecdote fait remonter à la surface le plus grand mythe du rock et de son tournant auto-proclamé artistique à la fin des années 1960: le spectacle où, d'après la légende, Bob Dylan a été hué pour son hérésie d'inspiration rock et a gagné sa médaille de combattant pour la liberté d'expression (Hogan 2012).

Si le portail web de Newport ne valorise pas outre mesure le premier concert électrique de Bob Dylan, nombre d'autres sources l'ont fait et continuent à le faire. Le journaliste Paul Nelson qualifie aussitôt cette prestation de « plus dramatique scène que j'aie jamais vue dans le domaine de la musique folk » (Nelson 1965 : 6). Bien plus tard, dans ses mémoires, le producteur Joe Boyd⁶ affirme toujours que : « La portée historique de nombre d'événements ne se dévoile qu'a posteriori ; mais, dans ce cas, elle était parfaitement limpide sur le moment » (Boyd 2005 : 106).

Les processus de mythification en jeu à Newport

Le débat sur la prestation anticonformiste de Bob Dylan rejoint celui, plus vaste, concernant la notion d'« authenticité ». Comme le souligne Tamara Livingston (1999), cette notion a été beaucoup mobilisée et revendiquée par les mouvements *revivalistes* qui sont apparus après la Seconde Guerre mondiale. Dans une perspective analytique, elle est toutefois moins basée sur le respect des traditions et des codes passés que sur le rejet de ceux qui dominent à l'époque du locuteur. Cette position est notamment très saillante à l'égard des industries culturelles et de leurs produits jugés uniformes, stériles et aliénants (Sweers 2005).

Ces mouvements néo-traditionalistes sont souvent devenus très rigides concernant leurs propres pratiques (taxées de « vraies ») et hostiles à toute forme d'innovation ou d'expérience, à plus forte raison quand celles-ci mobilisaient des artifices technologiques. Pareil cadre s'applique au festival de Newport qui « était profondément associé au concept d'authentique musique folk » (Cantwell 1996 : 296). Dans son ouvrage sur le renouveau folk aux États-Unis, Robert Cantwell ne peut toutefois s'empêcher de noter avec ironie que, au point de vue social et géographique, l'événement est situé en plein cœur de la bourgeoisie américaine, ce qui a d'ailleurs sans doute renforcé la stylisation :

Si le festival de Newport voulait paraître alternatif, il devait faire oublier son ancrage social et répondre à la demande d'authenticité émanant des élites (ou en proposer du moins une imitation convaincante). Ceci dit, le public n'était pas composé d'édiles en vacances, mais de leurs enfants, une génération d'étudiants bohèmes en quête de communauté (*ibid.*).

⁶ Joe Boyd a travaillé comme producteur exécutif lors du festival de Newport en 1965 ; il a ensuite été l'imprésario de célèbres artistes folk rock britanniques tels Fairport Convention ou The Incredible String Band.

Robert Cantwell ajoute que le festival ne présentait pas que des artistes traditionnels et des *revivalistes* sérieux tels Jean Ritchie, Pete Seeger ou Alan Lomax. Dès 1963, des artistes à succès, forcément plus consensuels, étaient également programmés, entre autres Peter, Paul & Mary ou Judy Collins. Sans vouloir offenser leur talent, Joan Baez et Bob Dylan appartenaient à la deuxième catégorie.

Dylan était donc attendu comme un chanteur acoustique, particulièrement dans le cadre de ce festival et accessoirement parce qu'il y avait joué ainsi au cours des deux éditions antérieures. De fait, la rupture de 1965 a été aussi lue comme une opposition entre les puristes du folk et un individu libre, prêt à se rebeller. Le témoin Jim Rooney, commente ainsi dans *Sing Out!*:

Je pense que cela a ébranlé la vieille garde, et ce pour plusieurs raisons. Bob n'est plus le nouveau Woody Guthrie auquel elle pouvait s'identifier. [...] Cette nuit-là, ils ont finalement compris ce que Dylan essayait de dire depuis plus d'un an, à savoir qu'il ne leur appartenait pas, ni à eux ni à personne. Ils n'ont pas aimé ce qu'ils ont entendu et l'ont hué (Rooney 1965 : 7).

Au terme de ce conflit envisagé comme « dramatique », le mythe propose une double naissance : celle d'un nouveau genre appelé folk rock (comme si cette fusion n'avait jamais été tentée au préalable) et celle d'un nouveau Bob Dylan plus énigmatique. Comme l'a formulé Andy Greene, c'est « le moment où Dylan cesse d'être un *folkeux* contestataire pour devenir un génie rebelle » (Greene 2012). Notons que l'artiste, en ne dévoilant pas sa version des faits, a encouragé la production de telles « légendes » (il semble également y inviter en cultivant le flou à propos de sa vie ou de ses liens avec Guthrie, en changeant souvent de look, en faisant des apparitions inattendues). À cet égard, les souvenirs de Joe Boyd concernant l'apparition du chanteur à Newport sont éloquentes :

Les déplacements de Dylan donnèrent lieu à des rumeurs et à des informations divergentes : il était dans une suite au Viking Hotel ; il était dans une maison sur une île de la baie ; il était toujours à New York. [...] Dylan apparut pour son atelier de composition, le samedi, avec sa dégaine familière de troubadour à guitare. Les années antérieures, on l'aurait imaginé porter un simple jeans et une veste en denim, mais lui et Kooper avaient débarqué vêtus d'étranges chemises bouffantes à pois (Boyd 2005 : 97-98).

La mythification est ici aidée par la rareté des images prises durant les six minutes qu'a duré cette prestation « culte », ou en tout cas par leur faible exploitation. La seule photo vraiment connue est celle d'Alice Ochs. On y voit le chanteur avec une Fender Stratocaster et des micros, mais sans contexte : le drame associé à l'événement n'y transparaît d'aucune façon. De même, les enregistrements

sonores du festival n'ont été rendus accessibles qu'après plusieurs décennies (Lerner 2007), ce qui a eu pour effet de nourrir la production de fantasmes et surtout de prolonger leur diffusion, comme nous le verrons au chapitre suivant.

Pour conclure sur l'élaboration du mythe associant Dylan à Newport, j'ajouterai que sa force a pu être mesurée 37 ans plus tard, quand le chanteur est revenu jouer « sur les lieux du crime », selon l'expression révélatrice du journaliste Mike Marqusee (2002). Mais tous ceux qui espéraient assister à une nouvelle prestation d'anthologie sont restés sur leur faim. Était-ce d'ailleurs imaginable sans une forme de conviction déraisonnable ? Au final, certains parviendront malgré tout à justifier une connexion avec le Dylan rebelle apparu en 1965. Le journaliste Dave Conlin Read fait l'analyse suivante dans *The Berkshires* :

Alors que son retour au festival de Newport était très attendu, Bob Dylan n'a pas gratifié le public d'un chef-d'œuvre musical ni du moindre signe que l'occasion était spéciale, préférant donner une image risible de lui-même coiffé d'une perruque que n'aurait pas reniée le sénateur Jim Trafficant. [...] Répéter le passé n'a jamais semblé intéresser Bob Dylan et il est donc peu probable qu'il rejoue l'esclandre de 1965 (Read 2002).

Dans la même veine, le journaliste Tom Piazza soutient dans le *New York Times* que, vu les multiples transformations du chanteur au fil de sa carrière, ce dernier exemple « prouve que, contrairement à ce qui a souvent été dit, l'épisode de Newport 1965 ne marquait pas une violente rupture avec le passé, mais s'intégrait pleinement dans la continuité artistique de Bob Dylan » (Piazza 2002).

La démystification de Newport

Le récit fantasmatique évoqué plus haut a dominé jusqu'en 2002, lorsque Bruce Jackson a publié sur Internet un essai au titre évocateur : « Le mythe du festival de Newport 1965 : ce n'était pas Dylan qu'ils huaient » (Jackson 2002).

Bruce Jackson faisait partie de la direction du festival l'année du fameux incident et ses souvenirs ont toujours divergé de ceux publiés dans les encyclopédies du rock. Pour clarifier la situation, il a finalement retranscrit et analysé les bandes enregistrées depuis la scène. Et il a ainsi prouvé que les huées ne visaient pas la musique de Dylan, mais son retrait après une performance très courte. En accord avec le comité, Dylan et son groupe avaient préparé seulement trois chansons électriques. Une fois celles-ci jouées, le public en a réclamé davantage. Selon Bruce Jackson, il scanda très distinctement « On veut Dylan » jusqu'à son retour et au début de la partie acoustique. Ensuite, alors que d'autres artistes montaient sur scène, les cris se changent en « Non ! Bob ! ». Si Dylan a bien été hué durant

ses concerts ultérieurs (sérieusement cette fois), Bruce Jackson se demande « si ces cris émanaient de gens réellement outrés par l'électrification ou de ceux qui avaient lu les premiers textes relatifs à la légende de Newport 1965 et pensé que c'était le comportement à suivre pour avoir l'air *cool* » (Jackson 2002).

Rétrospectivement, il semble bizarre que des témoins privilégiés comme Irwin Silber (cité en épigraphe) aient pu si mal interpréter la situation, quand bien même l'acoustique était mauvaise et que les officiels « étaient assis tout devant » (Irwin Silber dans une interview accordée à Richie Unterberger en 2002). L'ancien rédacteur en chef du magazine *Sing Out!* a d'ailleurs lui-même corrigé sa version des faits, disant plus tard que sa « principale inquiétude ne portait pas sur l'électrification ou l'étiquette, mais sur les propos de Bob Dylan affirmant vouloir s'éloigner des chansons engagées » (*ibid.*). Dans la même interview, il ajoute encore :

Je me rappelle qu'après cette partie folk rock, Bob Dylan est revenu sur scène, sans guitare électrique, et a chanté quelques-unes de ses premières chansons, suscitant des réactions très positives. De nombreux spectateurs ont eu l'air de se dire « OK » et pousser un soupir de soulagement. D'un autre côté, si vous prêtez l'oreille aux discussions qui ont suivi, les avis sont passionnés. Mais comme je l'ai déjà dit, qu'on soit pour ou contre, ce thème de l'électrification a été beaucoup trop monté en épingle. Je veux dire qu'il y avait déjà, à cette époque, des artistes qui jouaient de la guitare électrique au festival de Newport et qui n'attiraient pas ce genre de débats. Comme par exemple Muddy Waters. On sentait donc bien qu'il y avait un autre enjeu (*ibid.*).

Ces mots corroborent l'idée que la prestation de Bob Dylan a été volontairement (et sans doute abusivement) prise comme un référendum sur l'esthétique et les valeurs du mouvement folk.

Le processus de démythification initié par Bruce Jackson (et par le désenclavement des médias grâce au web) s'est aussi attaqué à deux autres éléments de la légende :

- a) tout d'abord l'anecdote voulant que « Pete Seeger et le célèbre ethnomusicologue Alan Lomax tentèrent de couper les câbles d'alimentation avec une hache » (Marcus 2001 : 12). Colportée jusqu'à la fin des années 1990 par de grandes plumes telles que Greil Marcus, cette histoire a pourtant été démentie par l'ensemble des acteurs concernés. Pete Seeger a ainsi lâché dans une interview :

Je n'arrivais pas à cerner les paroles. Je voulais entendre ces paroles. C'était une chanson formidable, *Maggie's Farm*, mais le son était déplorable. J'ai couru jusqu'au type à la régie et lui ai crié : « Fais quelque chose pour qu'on puisse comprendre les paroles ». Il a hurlé : « C'est ça qu'ils veulent », à quoi j'ai répondu : « Mince, si j'avais une hache, je couperais les câbles » (Kupfer 2001).

Dans son livre, Joe Boyd suggère une autre interprétation : le samedi avait également lieu une présentation de chants liés au bûcheronnage, avec manipulation de haches à l'appui ; « Lors du second couplet, le câble du micro s'est détendu et rapproché de la trajectoire des haches. J'ai attendu dans l'ombre en suivant le rythme dans ma tête. Au moment propice, je l'ai récupéré et fixé à un crochet. [...] Pete Seeger m'a fait un signe d'approbation. Je suppose que l'incident a généré ce mythe voulant que Seeger ait tenté de s'en prendre aux câbles des haut-parleurs avec une hache, le dimanche soir, pendant le concert de Dylan. Pete Seeger, haches, câbles... tout ça s'est emmêlé, comme dans une légende » (Boyd 2005 : 100-101).

- b) l'idée que le public ait hué par mécontentement artistique, sans imaginer d'autres raisons, qui auraient pu être attribuées à des problèmes techniques. Il semble en effet que, à cette époque, l'amplification était encore mal maîtrisée voire en l'occurrence très approximative (Boyd 2005). Outre la qualité du son, le volume était aussi en cause :

Si l'on considère les normes actuelles, le volume n'était pas particulièrement élevé ; mais en 1965, c'était probablement la chose la plus forte que le public ait jamais entendue. Une vague de surprise et d'ébahissement a parcouru la foule. Quand les chansons finirent, il y eut comme un grondement constitué de multiples sons. Parmi eux, certainement des huées bien qu'elles ne fussent pas en majorité (Boyd 2005 : 103-104).

Comme pour Woodstock, les entreprises visant à déconstruire le mythe ont toutefois eu peu d'impact. Quelque dix ans après la redécouverte des bandes, la version romancée continue de prévaloir. Avant d'en tirer quelques éléments d'analyse, je souhaite brièvement présenter un troisième cas de figure.

Cropledy et le mythe de Fairport

Tandis qu'à Woodstock la mythification porte sur le festival dans son ensemble et qu'à Newport elle s'empare d'un événement particulier au sein d'une manifestation plus large, un troisième cas de figure se dévoile à Cropledy, en Angleterre. Le festival qui s'y tient chaque année depuis 1980 a contribué, dès ses origines, à bâtir une légende autour du groupe Fairport Convention.

Fondé en 1966 par le bassiste Ashley Hutchings, Fairport Convention a débuté en faisant des reprises, notamment de Bob Dylan et de Joni Mitchell. Avec l'arrivée de la chanteuse Sandy Denny en 1968, le groupe commence à écrire ses propres chansons et à y greffer des emprunts aux musiques traditionnelles anglaises (Sandy Denny a démarré sa carrière en chantant dans les clubs



Fig. 3. La scène principale du festival de Cropredy, 1997.

folk anglais, un milieu qui était à l'époque devenu très pointilleux sur les règles d'interprétation et leur « justesse ».

À la mort du batteur Martin Lamble, tué dans un accident de la route en 1969, le groupe s'interroge quant à son avenir et à son orientation musicale. Grâce au concours du violoniste Dave Swarbrick, du percussionniste Dave Mattacks et du manager Joe Boyd, il perfectionne alors son mariage d'éléments rock et traditionnels. Cette phase de création aboutit à enregistrer l'album *Liege & Lief* (paru en 1969 et bien sûr accompagné de concerts), une œuvre qui provoque des réactions d'amour et de rejet similaires au passage de Bob Dylan à Newport. En l'occurrence, précisons que le débat est essentiellement interne au milieu folk, le groupe connaissant par ailleurs un large succès et posant les bases d'un nouveau genre : le folk rock anglais ou *electric folk*⁷. Par la suite, Fairport Convention a connu de multiples changements de personnel, un trait qui a donné au groupe une position incontournable dans la scène folk anglaise puisque les anciens membres ont rejoint ou créé d'autres formations.

Ce caractère familial transparait jusque dans la séparation : officiellement dissous en 1979, le groupe décide presque aussitôt d'organiser un concert-réunion privé, entre amis, dans le petit village de Cropredy (Oxfordshire). Initié en 1980, le rassemblement se tient une deuxième, puis une troisième fois, jusqu'à devenir un point de ralliement fixe, tous les deuxièmes week-ends d'août. D'après Mark McCulloch (2013), il se développe graduellement, passant de deux à trois jours en 2000 et attirant dès lors près de 20 000 spectateurs. En 2004, ce rendez-vous prend le nom de Fairport's Cropredy Convention.

⁷ La particularité du *folk rock* anglais en regard de son l'homonyme étasunien est une intégration plus forte et plus littérale des sources traditionnelles. Pour plus de détails, voir Sweers 2005.

Contrairement à Woodstock et à Newport, Cropredy permet aux visiteurs d'embrasser le mythe : il est toujours organisé par les membres du groupe et fait principalement jouer des artistes qui ont un lien avec sa longue histoire (groupes anciens, parallèles ou nouveaux de musiciens qui ont joué dans Fairport Convention à une époque ou une autre). Le programme vante ainsi beaucoup de figures « historiques » ou « pionnières » du folk rock anglais. Dans la même perspective généalogique, il y a toujours un hommage rendu à la chanteuse Sandy Denny (1947-1978), sous la forme de reprises de ses chansons ou d'anecdotes la concernant (sans qu'il s'agisse de souvenirs sombres ou tristes qui pourraient rappeler sa mort tragique⁸).

En plus d'invoquer les ancêtres, Cropredy présente d'autres caractéristiques rituelles qui forgent une certaine vision de l'histoire, de la musique et de la société anglaise au cours des cinquante dernières années. Cela transparait notamment dans la structure du festival, comme j'ai pu l'observer durant mes recherches entre 1996 et 1997 : le jeudi passent les artistes les plus récents et les moins connus ; le vendredi jouent des musiciens liés à Fairport Convention et à son histoire ; et l'apothéose a lieu le samedi, avec une performance-fleuve par les membres « officiels » du groupe. Celle-ci inclut invariablement la ballade *Matty Groves* (jouée à chaque concert depuis son enregistrement en 1969) et se termine toujours avec la chanson *Meet on the Ledge* (une autre habitude prise depuis 1969).

Année après année, le festival se montre soucieux de rappeler que Fairport Convention n'envisage pas la tradition comme figée. Il le fait pourtant sur un mode qui est lui-même toujours identique, en braquant l'attention sur les ancêtres, les stars et les répertoires connus. Ceci dit, une place est quand même accordée à de jeunes artistes (tels que Lau en 2011 ou Bellowhead en 2012), ce qui témoigne d'une visée intrégrative, articulant la nouveauté dans la continuité. Cette dynamique n'est pas sans rappeler le « processus rituel » décrit par Victor Turner (1969).

Tandis que le rassemblement attire un public d'anciens et de nouveaux amateurs, on peut aussi observer une forme de démarcation liée à la connaissance du groupe et du festival. Le statut d'initié s'exprime dans le fait de pouvoir chanter en chœur les paroles des chansons, situer le parcours des musiciens, gloser sur la production du fameux disque *Liege & Lief* et son impact, évoquer le souvenir de concerts ou d'anecdotes vécues en lien avec Fairport Convention, débattre de l'importance de certains faits et en donner une lecture personnelle, entre autres concernant la mort de la chanteuse Sandy Denny (un sujet qui est généralement évité par les organisateurs et laissé à l'interprétation des fans).

Last but not least, le festival est constamment décrit comme « décontracté », « convivial » et « familial », ceci tant par les organisateurs que par les usagers. Un tel discours entérine la dimension clanique de l'événement et sa connexion à l'utopie « peace and love » des années 1960.

⁸ Sandy Denny a succombé à une hémorragie cérébrale, cinq jours après une chute, en 1978. Sa consommation de drogue et d'alcool paraît en avoir été la cause (voir Heylin 2000).

Contrairement à Woodstock et au scandale de Newport, Cropredy semble ériger le mythe de Fairport Convention dans le long terme, année après année. Mais la différence est peut-être moins profonde qu'il n'y paraît...

Festival, mythe et culte

Avec sa prestation banale lors de son retour à Newport en 2002, Dylan a montré qu'il n'envisageait pas cet endroit comme un lieu de culte. Inversement, le public semblait attendre quelque chose de particulier: sinon un coup d'éclat, du moins une référence à l'épisode de 1965. Ce décalage amène à interroger la capacité des festivals à faire vivre les mythes qu'ils génèrent ou du moins qu'ils nourrissent.

D'après Panoff et Perrin (2000) et Taylor (2012), la notion de culte se définit par :

- un objet d'attention – ce qui, dans les exemples traités, peut se traduire par un artiste (Bob Dylan), un groupe (Fairport Convention), un festival (Woodstock), un événement particulier (la performance iconoclaste de Dylan), un genre musical (le folk rock britannique à Cropredy);
- une représentation symbolique de l'objet précité – en l'occurrence décliné à travers des photos, des films (particulièrement dans le cas de Woodstock), des posters, des bibelots et une foule de produits dérivés, parfois même de véritables reliques (la guitare jouée à Newport en 1965);
- une empreinte géographique bien délimitée, mais qui peut inclure divers lieux et supposer un chemin de pèlerinage – ici le cadre historique des festivals où, en l'absence d'événement régulier comme à Woodstock, le fan trouvera malgré tout des signes commémoratifs, des visites guidées, des boutiques, des musées ou des concerts-hommages;
- des praticiens spécialisés (prêtres) – un rôle attribuable aux journalistes et aux passionnés qui, sans relâche, nourrissent et propagent leurs versions fantasmatiques de l'événement;
- la répétition d'actes ritualisés tels que prières, sacrifices, narration de mythes sous forme orale, musicale ou théâtrale – cette dimension est flagrante au festival de Cropredy, qui a lieu chaque année, sur un mode très codifié, mais les deux autres manifestations en témoignent également.

Le souvenir de Woodstock est ainsi entretenu lors de commémorations et d'hommages réguliers, qui énoncent à nouveau et propagent le mythe à travers de nouveaux livres, de nouveaux films et de nouveaux enregistrements sonores. L'anecdote de la transgression « dylanesque », bien que de manière non-centrale,

fait partie de l'histoire que Newport célèbre à tout bout de champ, vu sa longueur exceptionnelle. Dans les trois cas de figure, il apparaît que les mêmes récits sont répétés encore et encore, permettant à ceux qui les maîtrisent d'en faire usage comme signe de distinction (Bourdieu 1979). À une échelle plus vaste, répétition et d'appropriation semblent être des ressorts très communs dans la culture populaire, comme en témoignent les « films cultes » dont le public averti connaît les répliques par cœur (Taylor 2012).

De ce point de vue, les festivals jouent un rôle similaire aux rites tels que décrits par Victor W. Turner (1969), c'est-à-dire qu'ils forgent et entretiennent un sentiment de communauté en (ré-)affirmant ses normes, ses valeurs et ses mythes fondateurs. Cette dynamique transparait mieux dans les open airs que dans les concerts traditionnels, sans doute parce que les premiers sont moins focalisés sur la performance artistique et invitent à des interactions plus vastes autour d'elle.

En considérant les festivals dans cette perspective, c'est-à-dire comme affirmant un ensemble de normes, de repères et de symboles pour bâtir une appartenance collective, il n'est guère surprenant que la performance de Bob Dylan en 1965 ait été blasphématoire aux yeux de certains. Le fait qu'un tel épisode puisse néanmoins, à son tour, être mythifié illustre un deuxième caractère fondamental du processus rituel selon Turner (1969) : celui de gérer les contradictions, d'aplanir les différends, d'inscrire les ruptures dans une forme de continuité.

Perspectives

Si tous les festivals cherchent à drainer la foule et à produire son exaltation, peu acquièrent le statut de « mythe ». Et moins encore se transforment en objets et/ou en lieux de « culte ». Les trois exemples présentés ici appartiennent à cette catégorie restreinte. Malgré leurs différences, chacun est lié à un questionnement des normes sociales et à l'ambition de les faire changer. Chacun a cristallisé un discours sur l'authenticité, fût-ce au prix d'une redéfinition complète :

- Bob Dylan en incarnant le « vrai » artiste folk qui ne se borne pas aux canons du genre ni à ses conventions passagères de mise en scène ;
- Woodstock en devenant l'emblème de la contre-culture des années 1960 ;
- Cropredy en instituant le groupe Fairport Convention comme fondateur du *folk rock* et ce dernier genre comme dynamique importante au sein de la culture populaire anglaise.

La principale différence tient au fait que l'aura mythique de Cropredy a dû se construire au fil du temps. Toutefois, celles de Woodstock et de Newport ont elles aussi eu besoin d'être inscrites et maintenues dans la durée, ce à quoi ont

notamment contribué les médias, les fans, la production d'objets-souvenirs et la tenue d'hommages réguliers.

Dans les trois cas, les médias ont été un outil central pour construire, propager et entretenir le mythe. À l'origine de la chaîne se signalent plus particulièrement des journalistes engagés, travaillant pour des organes de communication spécialisés (par exemple Irwin Silber et le magazine *Sing Out*). Leurs analyses, quand bien même partisans ou subjectives, tendent à être reprises dans les médias généralistes et à s'imposer comme vérité au fil des répétitions. L'arrivée d'Internet a certes permis à quelques voix critiques de s'élever, mais n'a pas foncièrement changé la donne : le révisionnisme a eu un impact finalement très circonscrit et l'éther électronique semble plutôt offrir une caisse de résonance au mythe et à ses relectures par les internautes (Hilary Hughes 2012 cite par exemple un blog interprétant le scandale de Newport via des comparaisons directes avec la mythologie grecque).

Il est intéressant de noter que, si les médias ont fortement conditionné la lecture de ces trois événements, ils ne l'ont jamais épuisée. Une part de flou persiste, invariablement, autorisant ceux qui aiment se frotter au mythe à y projeter aussi quelques bribes de leur propre imaginaire. Cette dimension est accentuée par la distance temporelle, mais elle a toujours existé, comme le prouvent les témoignages d'époque. Elle explique sans doute en grande partie le renouvellement de l'intérêt porté à ces trois manifestations sur une aussi longue période, et pourquoi les faits historiques n'intéressent pas grand monde, hormis les universitaires.

Cet article n'a pas d'autre prétention que celle de baliser le chemin de futures recherches sur le processus de mythification à l'intérieur du champ festif, et se veut de fait ouvert à la critique et à de possibles révisions. Il est toutefois déjà clair que, si les mythes et leurs dynamiques forment un sujet d'étude important pour les sciences sociales, les festivals en offrent une manifestation contemporaine des plus stimulantes.

Références

- Anonyme
2013 « July 25, 1965: Dylan goes electric at the Newport Folk Festival », <www.history.com/this-day-in-history/dylan-goes-electric-at-the-newport-folk-festival>
- BENNETT Andy
2001 *Culture of Popular Music*. Buckingham, Philadelphia : Open University Press.
- BENNETT Andy, ed.
2004 *Remembering Woodstock*. Aldershot, Burlington : Ashgate.
- BOURDIEU Pierre
1979 *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éd. de Minuit.
- BOYD Joe
2005 *White Bicycles: Making Music in the 1960s*. London : Serpent's Tail.
- CANTWELL Robert
1996 *When We Were Good: The Folk Revival*. Cambridge, MA : Harvard University Press.

CORBETT Bob

- 2013a «Bob Dylan Goes Electric: The 1965 Newport Folk Festival Controversy», *About.Com Folk Music*. <<http://folkmusic.about.com/od/bobdylan/a/Bob-Dylan-Goes-Electric.htm>>
- 2013b «Bob Dylan and the Civil Rights Movement», *About.Com Folk Music*. <<http://folkmusic.about.com/od/bobdylan/a/Bob-Dylan-Civil-Rights.htm>>

DAWBARN Bob

- 1965 «Thank goodness, we won't get this six-minute Bob Dylan single in Britain», *Melody Maker* (7 août 1965): 7.

DUMAS Timothy

- 2009 «A Woodstock Moment – 40 Years Later», *Smithsonian Magazine* (août 2009), <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/Indelible-Images-Still-Together-Now.html>>

DUNSON Josh

- 1966 «Folk Rock: Thunder without Rain», *Sing Out!* 15/6 (janvier 1966): 12-17.

EVANS Mike et Paul KINGSBURY

- 2009 *Woodstock: Three Days That Rocked the World*. Palazzo Editions. New York: Sterling Publishing Co.

GREENE Andy

- 2012 «Experts: Bob Dylan's Long-Lost Newport Folk Festival Electric Guitar Found in New Jersey», *The Rolling Stone* (2 août 2012), <<http://www.rollingstone.com/music/news/experts-bob-dylans-long-lost-newport-folk-festival-electric-guitar-found-in-new-jersey-20120711>>

HEIDBÖHMER Carsten

- 2009 «Zehn Mythen über Love & Peace», *Der Stern* (14 août 2009), <<http://www.stern.de/kultur/musik/40-jahre-woodstock-zehn-mythen-ueber-love-peace-1503293.html>>

HEYLIN Clinton

- 2000 *No More Sad Refrains: The Life and Times of Sandy Denny*. Londres: Helter Skelter.

HOGAN Marc

- 2012 Commentary to «Bob Dylan's Mythical Newport Guitar Allegedly Found, Still Mythical», *Spin magazine online* (12 juillet 2012), <<http://www.spin.com/articles/bob-dylans-mythical-newport-guitar-allegedly-found-still-mythical/>>

HUGHES Hilary

- 2012 «The Mythology of Newport Folk», *Dig Boston*, <<http://digboston.com/listen/2012/07/the-mythology-of-newport-folk/>>

JACKSON Bruce

- 2002 «The myth of Newport '65: It Wasn't Bob Dylan They Were Booin'», *Buffalo Report*. <<http://buffaloreport.com/020826dylan.html>>. [rééd. in Alexander Cockburn and Jefferey St. Clair. 2004: *Serpents in the Garden: Liaisons with Culture and Sex*. Petrolia (CA) Counterpuch and Oakland (CA): PA Press: 91-98.]

JÄGER Siegfried

- 2004 *Kritische Diskursanalyse: Eine Einführung* (quatrième édition). Unrast: Münster.

KUPFER David

- 2001 «Longtime Passing: An interview with Pete Seeger», *Whole Earth magazine*, printemps 2001. Publication en ligne: 16 octobre 2007.

LANG Michael (with Holly GEORGE-WARREN)

- 2009 *The Road to Woodstock*. New York: Harper-Collins.

LERNER Murray, dir.

- 2007 *Bob Dylan, The Other Side of the Mirror – Live at the Newport Folk Festival 1963-65*. U.K.

LEWIS Randy

- 2012 «Boos at Newport in 1965: Poor sound or Bob Dylan's electric guitar?», *Los Angeles Times* (12 juillet 2012). <<http://articles.latimes.com/2012/jul/12/entertainment/la-et-ms-bob-dylan-guitar-newport-pete-seeger-20120712>>

LIVINGSTON Tamara

- 1999 «Music Revivals: Towards a General Theory», *Ethnomusicology* 43/1: 66-85.

McCULLOCH Mark

- 2013 «A Virgin's Guide to Cropredy», Fairport Convention Official Website. <<http://www.fairportconvention.com/guide.php>>

MAKOWER Joel

- 2009 *Woodstock: The Oral History, 40th Anniversary Edition*. New York: State University of New York Press.

MARCUS Greil

- 2001 *The Old, Weird America: The World of Bob Dylan's Basement Tapes*. New York: Holt [paperback reprint of *Invisible Republic, the Story of the Basement Tapes*, 1998].

MARQUSEE Mike

- 2012 «Come you masters of war», *The Guardian* (2 août 2002), <<http://www.guardian.co.uk/music/2002/aug/02/artsfeatures.popandrock>>

NELSON Paul

- 1965 «Account on Newport», *Sing Out* 15/5 (novembre 1965): 5-6.
1992 «Folk Rock», in Anthony De Curtis and James Henke eds.: *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*. New York: Random House: 313-315.

Newport Folk Festival

- 2013 Website. <<http://www.newportfolkfest.net/history>>

NIKOLAY Sabine

- 2009 «Woodstock: Mythos und historische Fakten. Eine Spurensuche», *Musikwirtschaftsforschung* (29 septembre 2009), <<http://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com/2009/09/29/woodstock-mythos-und-historische-fakten-eine-spurensuche-von-sabine-nikolay/Y>>

PANOFF Michel et Michel PERRIN

- 2000 *Taschenwörterbuch der Ethnologie: Begriffe und Definitionen zur Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag (Troisième édition).

PIAZZA Tom

- 2002 «Bob Dylan's Unswerving Road Back to Newport», *The New York Times* (28 juillet 2002), <<http://www.nytimes.com/2002/07/28/arts/bob-dylan-s-unswerving-road-back-to-newport.html?pagewanted=all&src=pm>>

RANSFORD Marc

- 1999 «Historian: Woodstock's Mythology will live on», *Ball State University News Center* (12 août 1999), <<http://vgn.cds.bsu.edu:82/news/article/0,1370,-1019-1181,00.html>>

READ Dave Conlin

- 2002 «Bob Dylan Concert Review – Newport Folk Festival», *The Berkshires* (3 août 2002), <<http://www.berkshirelinks.com/bob-dylan-concert-review-newport-folk-festival-aug-3-2002/>>

ROONEY Jim

- 1965 «Account on Newport», *Sing Out!* 15/5 (novembre 1965): 7.

ROSENMAN Joel, John ROBERTS et Robert PILPEL

- 1974 *Young Men with Unlimited Capital: The Inside Story of the Legendary Woodstock Festival by the Two Who Paid for it*. Housaton (Texas): Scrivenery Press.

SILBER Irwin

- 1965a «What's Happening», *Sing Out!* 15/4 (septembre 1965): 4-5 et 97.
1965b «What's Happening», *Sing Out!* 15/5 (septembre 1965): 5-6.

SMYTH David

2009 « Sound Check: The great myth of Woodstock », *London Evening Standard* (7 août 2009), <<http://www.standard.co.uk/goingout/music/sound-check-the-great-myth-of-woodstock-6779445.html>>

SWEERS Britta

2005 *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music*. New York, Oxford: Oxford University Press.

TAYLOR Lydia Maria

2012 « Der Kultbegriff: Ein anthropologischer und soziohistorischer Definitionsversuch », *Schau ins Blau* 4 (Kult und Mythos). <<http://www.schauinsblau.de/4-kult-und-mythos/wissenschaftliches/forschung/der-kultbegriff-ein-anthropologischer-und-soziohistorischer-definitionensversuch/>>

TRESCOTT Jacqueline

2012 « Dylan's jacket, worn at a watershed event in music history, added to American History museum exhibit », *The Style Blog. The Washington Post* (2 août 2012), <http://www.washingtonpost.com/blogs/arts-post/post/dylans-jacket-worn-at-a-watershed-event-in-music-history-added-to-american-history-museum-exhibit/2012/02/07/gIQAF6fmyQ_blog.html>

TURNER Victor W.

1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Aldine de Gruiter.

UNTERBERGER Richie

2002 « Irwin Silber Interview » (juin 2002). *Perfect Sound Forever*, <<http://www.furious.com/perfect/irwinsilber.html>>

Documents audiovisuels

Varia

1970 *Woodstock: Music from the Original Soundtrack and More*. Cotillion/Atlantic Records.

WADLEIGH Michael, dir.

1970 *Woodstock – 3 Days of Peace and Music*, USA.

RÉSUMÉ. Axé sur la prestation de Bob Dylan jouant sur une guitare électrique au festival folk de Newport en 1965 et sur l'interprétation qu'en ont ensuite tirée le public et les journalistes spécialistes du rock, cet article analyse les processus de construction de mythes dans le cadre de festivals. En comparant Newport à Woodstock et au festival annuel de Cropredy, au Royaume-Uni, il examine les éléments composant la nature légendaire spécifique de ces événements. Quels discours ont contribué au processus de construction du mythe ? Dans quelle mesure peut-on évoquer un culte créé autour de manifestations festivières précises ?