VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

11 : 1 | 2014

Souvenirs, souvenirs

Les Reconnexions de « Rockollection »

Mémoire et contre-mémoire musicales dans la France des années 1970

Jonathyne Briggs

Translator: Dario Rudy

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/volume/4374>

DOI: 10.4000/volume.4374

ISSN: 1950-568X

Publisher

Association Mélanie Seteun

Printed version

Date of publication: 30 December 2014

Number of pages: 39-53

ISBN: 978-2-913169-36-4

ISSN: 1634-5495

Electronic reference

Jonathyne Briggs, "Les Reconnexions de « Rockollection »", *Volume !* [Online], 11 : 1 | 2014, Online since 30 December 2016, connection on 14 November 2021. URL: <http://journals.openedition.org/volume/4374> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/volume.4374>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Les reconnections de « Rockollection »

Mémoire et contre-mémoire musicale

dans la France des années 1970

par

Jonathyne Briggs

Indiana University Northwest

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Dario Rudy

Résumé : La musique rétro a été un phénomène culturel important des années 1970 en France. La nostalgie de la musique des années 1960 permet toutefois d'apercevoir les tensions relatives à la construction d'un passé culturel récent. Tandis que certains plaçaient les chansons traduites au cœur de l'expérience des années 1960, d'autres proposaient une contre-mémoire qui les en écartaient. La décision de ces derniers d'ignorer l'histoire des chansons traduites reflète des préférences culturelles qui se sont construites dans les années 1970 plutôt que celles qui ont été vécues dans les années 1960. Cet article remet en valeur l'histoire des chansons traduites dans les années 1960 en France et explore le phénomène rétro dans la musique française et ses rapports à la musique pop des années 1960. À la lumière de la popularité décroissante des chansons traduites à la fin de la décennie, cet article veut souligner le rôle central qu'a joué par le tube de Laurent Voulzy, « Rockollection » de 1977 dans ce remodelage du passé musical français.

Mots-clés : *globalisation – origine – revival – traductologie – yéyé*

Abstract: Retro music was a cultural phenomenon in 1970s France. Nostalgia for '60s music in France, however, illustrates tensions concerning the construction of the recent cultural past. While some musicians recognized the centrality of translation songs as part of the experience of the 1960s, others presented a counter-memory that ignored them. The decision of this latter group to ignore the history of translation songs reflects cultural tastes of the 1970s rather than the lived experience of the 1960s. This article outlines the history of translation songs in sixties France and explores the retro phenomenon in French music and its engagement with '60s pop music. In light of the waning popularity of translation songs by the end of the decade, it argues for the importance of Laurent Voulzy's 1977 hit record "Rockollection" in recasting France's musical past.

Keywords: *globalization – origin – revival – translation studies – yéyé*

En mai 1977, Laurent Voulzy sortit « Rockollection » un single de 11 minutes divisé en deux faces qui fit démarrer la longue et fructueuse carrière du chanteur. « Rockollection », qui combinait des couplets narratifs en français et des refrains repris des chansons populaires en anglais, fit sensation pendant tout l'été, occupant la première place dans le hit-parade français avant d'en disparaître en septembre. Les paroles de la chanson dressent un tableau jeune et étincelant de la vie en France dans les années 1960 : des souvenirs de vacances à Saint-Malo, d'amours de jeunesse, mais surtout des souvenirs musicaux (Voulzy, 1977). Les réminiscences des refrains de morceaux de Van Morisson, de Little Eva et de Bob Dylan sont constitutives de la mémoire des années 1960 que partage Laurent Voulzy, fasciné par la musique étrangère. Voulzy compose par ses paroles un récit qui rassemble souvenirs personnels et mémoire collective de ces morceaux, et le succès commercial rencontré par « Rockollection » semble d'ailleurs suggérer que le public français a adopté sa vision des années 1960.

Cependant, son insistance sur la centralité des morceaux choisis et particulièrement sa manière de faire mention des versions originales en anglais plutôt que des adaptations en français qui captivaient l'attention du public donne une fausse idée du véritable impact des originaux sur le public français. Cette entreprise occulte également le passé proche et la manière dont les Français ont pu être confrontés à l'influx de musiques étrangères, que ce soit par les programmes radio, les émissions de télévision ou les enregistrements commerciaux.

Dans « Rockollection », Voulzy crée une histoire des années 1960 selon laquelle les Français assimilèrent facilement les formes de culture rock'n'roll en cours de développement dans les contextes anglais et américain. Plutôt que de mentionner les adaptations qui propulsèrent la carrière des stars *yé-yé* au début des années 1960, et firent ainsi goûter aux oreilles françaises le son du rock'n'roll, Voulzy construit sa propre version des années 1960 dont le souvenir est exclusivement structuré par des morceaux anglophones.

« Rockollection » reflète donc les considérations culturelles de la fin des années 1970 plutôt que celles des années 1960, les goûts du public français ayant entre temps évolué. L'histoire racontée par sa chanson se pose comme un souvenir anachronique écrit au présent, proposant une contre-histoire aux souvenirs collectifs des années 1960 qui ont forgé la société française.

Mais Voulzy n'a pas été le seul dans cette relecture du passé. Tout comme aux États-Unis et en Grande Bretagne, la nostalgie revenait alors au goût du jour en France : au cinéma par le biais de la *mode rétro* et dans le champ de la musique par l'apparition de nouveaux groupes comme Au Bonheur des Dames ou Albert et sa Fanfare Poliorcétique. L'historien Pascal Ory voit ces phénomènes culturels comme des instances concurrentes de la *rétrophilie*, terme qui désigne la fascination des Français pour le passé (1983 : 114).

Les exemples musicaux cités montrent la tendance au revival dans les musiques populaires, qui préférerait célébrer les sons du rock'n'roll naissant, plutôt que les styles issus de la période post-sixties.

Le style rétro se distingue de celui de « Rockollection » en mettant en avant les mérites des chansons adaptées, qui furent le lieu du rapport le plus intense entre le public français et la musique populaire anglophone durant les années 1960. Cependant, les groupes rétro n'étaient pas de simples répliques des groupes de rock des années 60, mais bien plutôt des exagérations humoristiques cherchant à réinventer le passé en style rétro.

Ces différentes manifestations de *rétrophilie* excitent les différents registres de mémoire à l'œuvre dans les années 1970 et les différentes logiques nostalgiques. Dans le cas de la *mode rétro*, des livres et des films récemment sortis remettaient en cause le récit de l'Occupation et de la réaction du peuple français, et, comme l'ont remarqué les intellectuels, ce questionnement a permis au public français de se confronter à la complexité de l'action et de l'inaction pendant la Seconde Guerre Mondiale. La mode rétro a ainsi permis de transformer la mémoire collective de l'Occupation, bien que cela ne se soit pas fait sans controverse (Briggs, 2011 : 384-5). Occupés qu'ils étaient à s'interroger sur les mythes de la résistance développés dans l'immédiat après guerre, la mémoire populaire des Français en était venue à représenter un enjeu crucial. Si la musique prêtait moins à controverse que le cinéma et la littérature, elle n'en était pas moins un champ de manifestation de cette *rétrophilie*. Les musiques populaires, et tout particulièrement celles nées avec l'enregistrement, font surgir dans leur sillon une puissante nostalgie, atteignant les auditeurs se remémorant les styles musicaux du passés.

À partir du milieu des années 1970, une industrie de la nostalgie s'était déjà développée, idéalisant l'époque du rock'n'roll naissant, représentée comme un âge d'or culturel. C'est pour cette raison que, si la nostalgie désigne un regret du passé, celui-ci implique toujours une réinterprétation et une réévaluation des expériences historiques (Wilson, 2005 : 26-7). L'industrie de la nostalgie des années 1970 dépeignait une version de l'histoire des musiques populaires qui effaçait l'angoisse qui avait pu accompagner l'arrivée du rock'n'roll au début des années 1960, lui préférant une forme d'innocence romantisée. C'est dans cette reconstruction sans accroc du passé que Svetlana Bohm voit la capacité de la nostalgie à se substituer à l'histoire (2001 : xv). La reconstruction du passé, évidente dans ce moment nostalgique des années 1970 implique de refondre celui-ci à l'aune des besoins du présent, pour irriguer de nouvelles formes de mémoire collective. C'est en réécrivant l'histoire de la musique pop des années 1960, tout en minorant l'importance des chansons adaptées que « Rockollection » de Voulzy illustre ces différents aspects de la nostalgie.

La nostalgie peut également être mobilisée comme instrument permettant de réfléchir aux changements historiques, ce qui était évident dans la musique de ce revival. À l'inverse de Voulzy, le revival français des années 1970 s'intéressait aux chansons adaptées ainsi qu'aux premiers contacts avec le rock'n'roll en France.

L'apparition de nouvelles subcultures entièrement tournées vers la promotion d'artistes oubliés et de styles musicaux du début des années 1960 illustre la façon dont la nostalgie a également pu servir à

articuler les changements au sein de la culture et de la société française. Le *revival* musical se chargeait de rappeler au public combien la musique avait pu changer. Elisabeth Guffey suggère que la culture rétro illustre l'obsession du changement qui caractérise la période moderne, le passé devenant ainsi l'unité de mesure de ce changement (2004 : 10-11). Ces deux registres nostalgiques étaient à l'œuvre dans la France des années 1970, mais le succès commercial de « Rockollection » tant à l'époque qu'aujourd'hui, laisse penser que la nostalgie défendue par Voulzy trouva une résonance dans une plus grande partie du public.

Les morceaux traduits des années 1960

Lorsque le rock and roll fit son apparition au milieu des années 1950 en France, beaucoup pensèrent qu'il ne s'agissait là que d'une nouvelle lubie importée d'outre-atlantique. « Rock'n'Roll Mops » d'Henry Cording and his Original Rock'n'Roll Boys, premier morceau de rock'n'roll enregistré en français, témoigne de cette défiance. La chanson était une parodie concoctée par Cording (alias Henri Salvador) et Boris Vian pour surfer sur la vague du rock'n'roll qui s'emparait alors du monde. Tournant cette nouvelle tendance en dérision dans les paroles, Salvador et Vian les accablèrent à une musique qui ressemblait à celle des pionniers du rock'n'roll comme Bill Haley and the Comets ou Elvis Presley. Bien que le single de Salvador n'eut pas un succès retentissant au hit-parade français, il fût rapidement suivi d'une flopée d'enregistrements de chanteurs adolescents, qui se firent

connaître comme *les copains*. Contrairement à la composition originale de Vian et Salvador, les chansons des *copains* étaient en leur majorité des adaptations du rock'n'roll américain. Leur succès commercial marqua le début du développement d'un public jeune dans la population française.

Ainsi, *les copains* (et *les copines*) Richard Anthony, Johnny Hallyday, Eddie Mitchell (à la fois comme leader des Chaussettes Noires et comme artiste solo) Sylvie Vartan, et Sheila devinrent des artistes incontournables, grâce à leur association avec des morceaux étrangers. Le fait de reprendre des chansons étrangères n'était toutefois pas propre à la France. Avec l'avènement de la musique enregistrée au début du vingtième siècle, l'industrie du disque se mit à reconnaître la valeur des reprises – nouvel enregistrement d'un morceau existant dans le répertoire d'un autre artiste. Tout d'abord développée par les maisons de disques comme une pratique lucrative permettant d'exploiter commercialement la technologie d'enregistrement, la reprise peut être l'objet de multiple desseins, que ce soit là une tentative d'élargir le public auquel peut s'adresser un artiste, l'expression d'intentions artistiques ou bien la célébration des changements esthétiques survenus depuis l'original. Les reprises étaient alors une manière de naviguer entre différentes formes d'identités – typiquement de race ou de sexe – autant qu'une mesure du changement advenu dans la culture après guerre (Schiffer, 2010 : 77). La disponibilité d'un catalogue de chansons en anglais pour les maisons de disque françaises éclaira également la manière dont les reprises connectaient la culture adolescente américaine au public français.

L'influx de chansons américaines jouées *à la française* fut rendu évident à la fin des années 1950 lorsque Pathé Marconi, filiale d'EMI fit signer plusieurs jeunes chanteurs, dont Richard Anthony, afin d'enregistrer de nouvelles versions de succès existants. Le succès de la chanson « Diana » de Paul Anka entraîna dans son sillon une flopée de ré-enregistrements du morceau dans de nombreuses langues différentes. Le gisement commercial que représentait l'adaptation de morceaux déjà existants permit de gonfler l'industrie du disque française et fit émerger une nouvelle constellation de jeunes stars de la pop. Anthony fut le premier de cette bande à rencontrer le succès commercial avec « Nouvelle vague », enregistré en 1959. Ce morceau était une adaptation de « Three Cool Cats » des Coasters, et la version de Richard Anthony est un bon exemple des transformations importantes qui peuvent surgir lors de l'adaptation d'une chanson à un nouveau contexte culturel. Tandis que le morceau original des Coasters se focalisait sur une scène de séduction bon enfant entre les membres du trio et trois jeunes femmes, la version d'Anthony accentue de son côté l'optimisme de la jeunesse :

« Trois mignonnes approchent pour bien balancer
Elles chantent une chanson d'Elvis Presley
Voilà nos trois pépères soudain tout éveillés
Par cette nouvelle vague, cette nouvelle vague. »

La scène de rencontre sexualisée de la version en anglais est atténuée au profit d'une célébration du nouveau rythme rock'n'roll dans les paroles françaises. Dépassant la simple traduction, « Nouvelle vague » de Richard Anthony montre comment les producteurs de disque et les paroliers français ont

retravaillé les morceaux existants dans l'optique de les introduire sur le marché de la jeunesse française. Grâce à son succès, cette version des « Three Cool Cats » fut celle que la plupart des jeunes Français connurent au début des années 1960.

Le single d'Anthony fut le premier signe du nouveau positionnement du rock'n'roll comme force commerciale viable en France, et il fut rapidement suivi par d'autres jeunes chanteurs. *Les copains* allumaient leur radio pour écouter l'émission d'après-midi d'Europe 1, *Salut les Copains*, présentée par Daniel Filipacchi, seule émission en français dont la programmation était centrée sur le rock'n'roll. Filipacchi créa cette émission en 1959, cherchant à satisfaire le désir de la jeunesse française pour cette nouvelle musique. *Salut les copains* rendait compte de cette explosion du marché du disque dont la majeure partie était composée d'adaptations de succès américains par des jeunes chanteurs français. Filipacchi lança également un magazine du même nom dédié aux *copains*, essayant par là de définir quelques aspects de la culture jeune du début des années 1960 (Tinker, 2010). L'émission et le magazine aidèrent à bâtir les carrières d'idoles adolescentes telles que Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Claude François et d'autres, qui rencontrèrent le succès grâce aux chansons adaptées et permirent ainsi d'asseoir l'importance de la musique pop dans la France des années 1960.

Plus que tous les autres copains, Hallyday est devenu une institution de la musique pop française (Looseley, 2003 : 25-6). Les premiers morceaux d'Hallyday, sortis chez Vogue étaient des originaux, écrits par George Garvarentz, un producteur important dans la pop française et Charles

Aznavour, un chanteur à succès des années 1950. Hallyday signa ensuite avec le label Philips et devint un phénomène incontournable en reprenant en 1962 « Let's Twist Again » de Chubby Checker, traduit par « Viens danser le twist ». La fièvre du twist en France amena dans son sillon une série d'imitateurs qui se contentèrent de copier avec plus ou moins de réussite sa version du morceau de Chubby Checker. Après l'épisode twist de l'été 1962, Hallyday enregistra un ensemble d'adaptations : « L'idole des jeunes » [« Teen Idol » de Ricky Nelson], et « Pas cette chanson » [« Don't Play that song » de Ben E. King] gagnèrent le sommet du hit-parade cette année. La plupart des succès de jeunesse de Johnny Hallyday se basaient sur la confiance en sa capacité à transmettre l'énergie et le style des chansons américaines en français, communiquant ainsi leur signification à un nouveau public. Et de fait les critiques pensaient alors qu'Hallyday était la combinaison vivante des identités française et américaine ; « un jeune homme qui fait de la musique pour les jeunes, un Américain de culture française, il chante aussi bien en français qu'en anglais » (Jouffra, 1993 : 42). Bien qu'il ne fut pas le seul à cette enseigne, la capacité de Johnny Hallyday à transmettre les idées musicales des chansons adaptées ainsi que son aptitude à imiter avec brio les modèles étrangers l'aiderent dans le changement de style qui survint après 1963.

Les maisons de disques signèrent de nombreux jeunes artistes et la plupart d'entre eux, dont Richard Anthony et Sylvie Vartan, la future compagne de Johnny Hallyday démarrèrent leurs carrières par des morceaux adaptés. Parfois leurs

reprises attiraient leur public vers les versions originales en anglais et d'autres fois, leur version était la seule connue du public français. Dans les exemples relevant du premier cas de figure, le succès du morceau « Est-que tu le sais ? » de Vartan en 1962, qui figura au hit-parade 5 mois consécutifs, permit d'attirer l'attention du public vers « What I'd Say » de Ray Charles, qui fit son apparition au hit-parade en 1962 au côté du titre de Vartan. Dans la même veine, « Fiche le camp, Jack » de Richard Anthony encouragea l'intérêt des jeunes français pour l'original « Hit the Road Jack » de Ray Charles la même année en avril. Les versions françaises existaient en même temps que les originales en anglais, suggérant ainsi que les morceaux adaptés permettaient de faire découvrir aux auditeurs des morceaux venus d'ailleurs.

Le plus grand succès commercial de 1962 fut une autre adaptation, non pas « Viens danser le twist » mais « J'entends siffler le train » de Richard Anthony, qui était une adaptation de la chanson folk américaine « 500 miles ». Popularisée par le revival folk américain des années 1950, « 500 miles » s'était intégrée dans le répertoire d'artistes américains reconnus comme le Kingston Trio ou Peter, Paul and Mary, mais la seule version à atteindre le hit-parade français fut celle de Richard Anthony, qui devint un standard incontournable de la variété française. Bien que la version d'Anthony se soit certainement inspirée de ces dernières, surtout dans ses arrangements élogiques, ce fut la seule à obtenir un public significatif en France. Au-delà de Richard Anthony, de Sylvie Vartan et de Johnny Hallyday, le hit-parade français des années 1962 et 1963, paroxysme du

phénomène *yé-yé* en France, fut dominée par des traductions de morceaux américains plutôt que par les enregistrements originaux.

Cette tendance se poursuivait alors que les styles de musiques populaires se renouvelaient dans l'après-1963 sous l'influence du succès des Beatles. Les groupe *beat* devinrent de plus en plus décisifs dans l'esthétique du rock'n'roll et un faisceau de nouveaux morceaux fournirent de la matière aux chanteurs français soucieux de coller à leur époque. « Le pénitencier » de Hallyday reste une de ces adaptations les plus connues, modelée après le « House of the Rising Sun » des Animals. Au mois de septembre 1964, les deux versions occupèrent les deux premières places du hit-parade français, Hallyday figurant en tête. Le succès du morceau des Animals s'atténua ensuite tandis que la version de Hallyday continuait à figurer dans les meilleures ventes, devenant un passage obligé de ses *lives* légendaires. À partir de 1964, des morceaux en anglais firent de plus en plus leur apparition dans les ventes françaises mais ceux-ci restaient fréquemment escortés d'une version en français qui s'en sortait mieux commercialement.

Les morceaux adaptés restèrent une des recettes du succès des disques de nombreux chanteurs français. Par ailleurs, de nombreux compositeurs pop français innovants commencèrent à émerger dans les années 1960, comme Serge Gainsbourg, Françoise Hardy et Michel Polnareff. Ils arrivaient à combiner des éléments de rock'n'roll avec des éléments issus de différentes traditions musicales françaises associées à la *chanson* dans l'optique de créer un nouveau mélange de style. L'adaptation de morceaux américains et britanniques resta cepen-

dant commercialement intéressant jusqu'à la fin de la décennie. Tandis que les artistes étrangers faisaient des incursions de plus en plus profondes dans le marché français, les stars établies du début de la décennie continuaient de faire sensations avec des morceaux traduits, comme l'illustre le succès de « Cours plus vite Charlie », une adaptation de Johnny Hallyday du « Cut Across Shorty » d'Eddie Cochran, qui atteint le sommet des ventes en 1968 détrônant le « Hey Jude » des Beatles. Les chansons adaptées participaient alors à la définition de l'expérience musicale du public français dans les années soixante, le plus souvent au grand dam des critiques musicaux français. De nombreuses histoires de la musique mettent en avant la nature inauthentique de la pop française des années 1960, et dépeignent les *yé-yés* comme des imitateurs (Calvet, 1974 : 34; Verlant *et al*, 199 : 56; C. Eudeline, 2006 : 10).

L'émergence d'une nouvelle presse musicale à la fin des années 1960 – en particulier *Rock & Folk* (1966) et *Best* (1968) – marquait l'intérêt grandissant dans le public français pour les versions originales plutôt que pour leurs adaptations. Mais, en supposant que l'on puisse considérer les hit-parades comme des indicateurs fiables, cet intérêt semble être resté limité, les adaptations rencontrant encore un succès commercial en France à cette époque. Une nouvelle tendance se dégageait toutefois, annonçant un changement profond dans les styles musicaux à venir. Pour celle-ci il s'agissait de retrouver l'inspiration dans les morceaux du début de la période rock'n'roll, mais pas forcément dans leur adaptations en français.

Rétrophilie dans les années 1970

Au cours des années 1970, il y eut un regain d'intérêt pour les formes de culture adolescente de la fin des années 1950 et du début des années 1960 dans de nombreux pays occidentaux. Les États-Unis, l'Angleterre, la France vécurent tous une forme de revival qui atteint une ampleur culturelle certaine par le biais de films, de productions théâtrales et d'enregistrements musicaux ancrés dans une esthétique idéalisant le passé. *American Graffiti* (1973), *Grease* (1972), *That'll Be the Day* (1973) et la musique de Sha Na Na sont des exemples de ce phénomène rétro dans le monde anglophone. En France, on vit également revenir sous les spots des musiciens du début des années 1960 dont les carrières s'étaient essouffées, et de nouveaux groupes se formèrent pour rendre hommage aux sons des débuts du rock'n'roll. Les fans français célébraient « l'âge d'or du yéyé », mais la nostalgie de ces débuts était sélective, s'attachant à certains aspects d'une culture musicale devenue plus vaste.

Plus encore, la tendance au revival des années 1970 propose une forme différente de nostalgie, puisqu'elle n'affecte pas ceux qui ont vécu ces événements dans leur contexte. Comme Guffey le remarque, la nostalgie des années 1950 et 1960 était, pour des jeunes qui n'avaient pas connu les sources premières à l'origine de ce revival, souvent vécue comme une façon d'échapper à leur réalité (2006 : 112). De fait, la nostalgie musicale découle à la fois de la tendance vivace chez les artistes à chercher l'inspiration auprès de leurs prédécesseurs, et de l'intérêt commercial qu'il existe pour les maisons de disque à vendre des disques existants

à un nouveau public. Au début des années 1970, des chanteurs français comme Eddy Mitchell ou Dick Rivers, dont la carrière n'avait pas embrassé les changements de mode des musiques populaires, se retrouvèrent à faire partie de ce revival, avec la musique qu'ils avaient produit au cours de la décennie précédente. Chacun avait continué à enregistrer des morceaux dans le style des débuts du rock'n'roll et arrivait à attirer un public rajeuni et renouvelé, passionné par la subculture des rockers.

Dans l'inventaire des subcultures d'après-guerre, les rockers étaient ceux qui se passionnaient pour la rébellion et la menace à la société que promettait le rock'n'roll. Connus en France sous le nom de *blousons noirs*, les rockers effrayaient la bonne société et étaient perçus comme un groupe de délinquants, mais l'avènement du yé-yé au début des années 1960 acheva de les faire tomber dans l'oubli. Toutefois, des musiciens importants et indissociables de cette subculture comme Vince Taylor ou Eddy Mitchell étaient encore suivis par les mensuels français dédiés aux musiques de jeunes (Tinker, 2010 : 100-5). L'intérêt renouvelé des années 1970 pour la subculture des rockers confirma que Taylor et Mitchell n'avaient pas été oubliés, bien que leurs ventes se tarissaient. Au contraire, de nouvelles ramifications de la culture des rockers se mirent en place pour célébrer les carrières musicales de leurs héros, comme les *greasers*, dont le style était une adaptation de celui des *blousons noirs*. Le journaliste François Jouffa remarqua que la violence associée à cette subculture fascinait le nouveau public qui se rua aux concerts de Vince Taylor au début de l'année 1972 (1994 : 200).

Plus qu'une simple subculture, les rockers constituèrent des associations afin d'échanger des informations sur les débuts du rock'n'roll. Au début des années 1970, des fans s'associèrent pour former la *Fédérations des amateurs des rock'n'roll et country* qui fit paraître en 1975 *Namaspamous*, un magazine dont la vie fut de courte durée. Cette publication glorifiait le passé rebelle du rock'n'roll des débuts, rendant hommage à des artistes étrangers comme Elvis Presley, Gene Vincent et Buddy Holly, tout en insistant sur l'importance de Johnny Hallyday dans la perpétuation de cet esprit pour le public français. D'autres revues, dont *Phantom* et *Big Beat*, publièrent épisodiquement des numéros entre 1971 et 1973 qui se consacraient aux carrières des rockers de France et d'ailleurs dans les années 1960. De surcroît, l'émission de radio « Souvenirs, souvenirs » (d'après une chanson célèbre de Johnny Hallyday) diffusée sur France Inter (qui commença en 1972) et d'autres programmes comme « Yé-yé story » d'Europe 1 après 1975 continuèrent à illustrer l'extension de la nostalgie du rock'n'roll des débuts en France (Vincent et Regoli 1979 : 123) ainsi que sa vaste emprise sociale. La nostalgie des adeptes du *revival* reconnaissait l'importance de la chanson adaptée dans la connaissance du rock'n'roll qu'avaient eu les français. Mais ces publications et ces émissions attiraient également l'attention sur la valeur des compositions originales en anglais en montrant conjointement des exemples d'adaptations par des rockers français. Cette combinaison révèle la façon dont les adeptes du *revival* reconstruisirent le passé musical à l'aune de leurs propres intérêts ; en l'occurrence

ils fêtaient le rock'n'roll comme la musique indissociable du style de vie *blousons noirs* qu'ils mettaient à l'honneur.

Ces adeptes du *revival* ne s'intéressaient pourtant pas qu'aux enregistrements anciens. Plusieurs groupes composèrent et enregistrèrent de nouveaux morceaux en hommage au style des débuts du rock'n'roll. Le groupe Au Bonheur des Dames en fournit un bon exemple. Fondé en 1972, il se saisissait ouvertement de l'histoire du *yé-yé*, montré comme un moment vibrant et vital dans l'histoire de la musique française. Le groupe fit ses débuts au Golf Drouot, un club qui fut capital dans la diffusion du rock'n'roll français et qui avait dans les années 1970 déjà perdu sa position de centre névralgique (Laproux, 1982). Dirigés par Romain Pinpin, Au Bonheur des dames offrait une version de la culture des années 1960 qui tenait autant de l'hommage que du kitsch. Le style du groupe mélangeait clin d'œil vestimentaire aux *sixties* – costumes assortis, vestes en cuir, et coiffures Pompadour – avec des tenues de l'espace couvertes de paillettes et surmontées de casques de plastique. Cette juxtaposition de styles récents et anciens était proche de ce que produisait le glam rock en Grande-Bretagne. La subculture glam rock se voulait être une réaction aux esthétiques du psychédélisme et du rock progressif qui en étaient venues à définir le cours des musiques populaires (Auslander, 2006). Simon Reynolds observe d'ailleurs que le glam rock était une révision consciente d'idées et de formes culturelles plus anciennes, et que la popularité de ces formes d'expressions culturelles était donc centrale dans le succès de cette sous-catégorie (Reynolds, 2011 : 292-3).

Au Bonheur des dames mélangeait les tendances à la relecture historique du glam rock tout en y réinjectant les conventions du rock'n'roll français des débuts, et tout particulièrement l'importance des chansons adaptées de l'anglais. Leur premier album, *Twist*, sorti en 1973 proposait à la fois des morceaux originaux et des reprises de hits *yé-yé*, dont « Twist à St. Tropez », tube des Chats Sauvages en 1962. Le groupe de Dick Rivers avait été une sensation dans les premières années du rock'n'roll en France et Pinpin cherchait à invoquer cet esprit. « Twist à St. Tropez », n'était pas un morceau adapté de l'anglais, mais le plus grand succès du groupe, « Oh les filles! » en était un, montrant ainsi comment ce passé réinventé reconnaissait encore la centralité des morceaux traduits dans la rencontre des Français avec le rock'n'roll. Écrite par Marty Robbins et traduite par Eddie Vartan, « Oh les filles! » fut tout d'abord enregistrée en France par le groupe les Pingouins en 1962. Adaptation du morceau « Sugaree », « Oh les filles! » capture l'essence de la culture *jukebox* des premiers jours du Golf Drouot avec une guitare surf, des saxophones, et des questions-réponses des voix, bien que le producteur Thierry Vincent ait également employé des conventions plus actuelles dans l'enregistrement. D'autres chansons adaptées figurent sur l'album *Twist* comme « Yaketi Yak » et « Pauvre Laura ». *Twist* révèle combien le revival qui gagnait la France, en dépit de quelques changements de style, soulignait la centralité des morceaux adaptés dans la mémoire du rock'n'roll.

De la même façon, Albert et sa Fanfare Poliorcétique illustre la façon dont certains rockers des années 1970 se souvenaient de l'aspect humoris-

tique des débuts du rock'n'roll en France, celui-là même qui irisait « Rock and Roll Mops ». Le groupe, ayant dérivé d'un rock progressif choyé par la contre-culture française à une imitation du son des premiers rockers, monta un opéra rock intitulé *La malédiction des rockers*, écrit en hommage à Gene Vincent, décédé en 1971. Combinaison d'un spectacle de cirque et d'une comédie musicale rock'n'roll, *La malédiction des rockers* ressemblait à *Gomina*, un autre spectacle français de 1974 dont l'action se déroulait à la fin des années 1950. La prolifération rapide de spectacles musicaux en France révèle également la puissance de ce revival et une fascination plus générale pour les années 1950 réinventées que ceux-ci proposaient. Le pastiche de différents styles théâtraux présents dans *La malédiction* souligne tout autant l'aspect indéniablement humoristique qui prévalait au sein de ce revival, évoquant par la juxtaposition de musique de fête foraine et de guitares électriques la nature originellement comique des morceaux de rock'n'roll français.

La malédiction des Rockers fut enregistré et commercialisé en 1972. Les notes de l'album promettaient « une vaste fresque historique d'un réalisme fascinant » suggérant par-là qu'Albert et sa Fanfare reconnaissaient le besoin d'une justesse historique dans ce domaine. À l'inverse de *Gomina* dont la musique, bien que composée en style rétro était une création originale, *La malédiction* se construisait autour de reprises de morceaux existants comme « Be Bop A Lula » de Gene Vincent, et « Long Tall Sally ». Cependant, si de tels morceaux faisaient partie du spectacle, Albert et sa Fanfare Poliorcétique y inclurent également

des morceaux adaptés de l'anglais comme « Eddie Sois Bon », la traduction de « Johnny be Goode » de 1963 par les Chaussettes Noires mais aussi « Le Diable en personne », traduction du « Devil in Disguise » d'Elvis Presley. L'équilibre entre morceaux originaux et traductions reflète des aspects établis du hit-parade français de l'époque – peut-être le fameux « réalisme » mentionné sur la pochette – tout en faisant preuve d'originalité dans la manière de s'attaquer au passé en ajoutant des éléments audacieux dans la représentation scénique.

Un autre groupe du *revival*, Le Poing, illustre la confluence du présent et du passé dans la nostalgie qui sévissait au début des années 1970. Plus proche esthétiquement de groupes rétro anglophones comme les Flamin' Groovies ou Dr. Feelgood, deux groupes qui rencontrèrent un certain succès en France, Le Poing fut fondé en 1968 et jura fidélité aux sons des débuts du rock'n'roll, en dépit des intenses changements stylistiques que la musique rock traversait à l'époque. Leur album de 1972 contient plusieurs reprises en anglais de morceaux de Little Richard, Chuck Berry et Ricky Nelson. Mais les compositions du groupe, écrites par le guitariste Maxime Schmitt (qui a également joué avec Au Bonheur des Dames et Vince Taylor) dévoilent de leur côté un son plus contemporain, proche des groupes de hard rock français de l'époque – comme les Variations ou les Frenchies qui enregistraient tous deux des morceaux chantés en anglais. Dans ses mémoires, Schmitt évoque les concerts qu'il donna à la fois pour Au bonheur des Dames et pour Le Poing et le public de ce revival. Le Poing donna de nombreux concerts entre sa

création en 1968 et sa dissolution en 1973, attirant l'attention des critiques rock qui célébraient leur combinaison inédite de culture rock'n'roll à l'ancienne et d'ennui moderne venu des HLM (Schmitt, 2002, pp.106).

Cette observation critique suggère que le revival du début des années 1970 fut à même de fournir une méthode permettant de comprendre les difficultés qui frappaient les jeunes à l'époque. En s'intéressant à l'énergie rebelle associée à l'émergence du rock'n'roll, les adeptes du revival pouvaient remettre en cause les normes sociales et peut-être se rattacher à l'esprit du mouvement de mai 68. Comme Yves Adrien l'a écrit dans son article « Je chante le rock électrique », la rébellion du rock'n'roll revigore la musique populaire et en fait une partie vitale de la culture jeune (1973 : 36). Les adeptes du revival tentaient de trouver cette vitalité tout en reconnaissant la particularité du rock'n'roll en France, d'abord parvenu par des traductions. Toutefois, la musique du Poing révèle comment certains de ces adeptes voulaient faire primer le rock original chanté en anglais à ses versions françaises, dans l'optique de proposer un passé différent aux auditeurs français.

Souvenirs et « Rockollection »

Un des guitaristes du Poing n'était autre que Laurent Voulzy. Sa participation au revival est une forme d'indice de ce qu'exprimera « Rockollection » de son approche personnelle. Le morceau de Voulzy fait preuve des mêmes centres d'intérêts que ceux de la culture rétro des années 1970.

Mais, plutôt que d'évoquer les sonorités et les attitudes du rock'n'roll des débuts, « Rockollection » fait de l'acte de se souvenir sa matière propre. Dévoilant une vision holistique du passé formant une sorte de mémoire globale des années 1960, Voulzy s'écartait de l'expérience vécue de la plupart des jeunes français des années 1960 et des réinventions postérieures du mouvement rétro. C'est en ce sens que le morceau relève plutôt d'une forme de contre-mémoire que d'une nostalgie, bien que la voix de Voulzy ne soit pas exempte de nostalgie. Michel Foucault remarque que la contre-mémoire défie la narration historique traditionnelle pour venir offrir des perspectives différentes qui vont questionner la prégnance des normes sociales (1980 : 176). « Rockollection » suit une trajectoire similaire que celle de la mode rétro, qui rejetait l'orthodoxie historique et le mythe d'une résistance globale à l'occupant. La chanson de Voulzy dessine l'histoire d'une France globalisée dans laquelle les phénomènes culturels tels que le rock'n'roll étaient assimilés sans qu'il n'y ait besoin d'intermédiaires ou de traduction. « Rockollection » souligne donc un paradoxe à l'œuvre dans les musiques populaires françaises : la prépondérance dans les années 1960 d'un type de reprise, l'adaptation, et le gain de popularité constant de la musique étrangère sur ses versions traduites dans les années 1970. Ignorant le premier cas, Voulzy fit du second l'expérience type des années 1960.

« Rockollection » commence avec Voulzy abordant une jeune fille à la sortie de l'école, elle chante une chanson qui lui « colle au cœur et au corps » ; cette ritournelle se répète avant chaque refrain du

morceau. Puis, le morceau reprend sur Voulzy chantant « Locomotion » dans la version de Little Eva (et non celle, plus connue de Sylvie Vartan). La mémoire de Voulzy donne ici l'avantage à la version qui eut le moins d'impact commercial mais qui serait sans aucun doute perçue comme plus authentique. Dans un autre couplet, Voulzy parle de son engouement pour le style beatnik et chante ensuite « Mr. Tambourine Man » pour faire surgir ce souvenir, ignorant une fois de plus la version française, chantée par Hughes Aufray sous le titre de « L'homme orchestre », qui eut plus de succès auprès du public français en 1965. Le morceau de Voulzy cite encore « Satisfaction » des Rolling Stones, « Hard Day's Night » des Beatles et « Gloria » de Them comme morceaux emblématiques des sixties, plutôt que la musique chantée par *Les Copains*. La première face du disque se finit avec Voulzy chantant « California Dreaming », qui fut un tube dans son adaptation par Richard Anthony sous le titre de « La terre promise ». Par sa sélection, Voulzy raconte un passé imaginaire, car la plupart des jeunes Français entendirent ces morceaux pour la première fois sous leurs formes adaptées, et non dans leurs versions originales, en anglais.

« Rockollection » fut un énorme succès international, vendu à des millions d'exemplaires dans toute l'Europe. Après 1977, le morceau continua à gagner en longueur, Voulzy ajoutant en concert de plus en plus d'éléments de morceaux étrangers à sa narration. Ayant fait l'objet d'une ressortie récente en 2008, « Rockollection » fut ré-imaginée et Voulzy utilisa de nouveaux refrains pour raconter son histoire des années 1960, illustrant

Les reconnections de « Rockollection »

la nature plastique de ces souvenirs. Tandis qu'un morceau de Michel Polnareff était inclus à l'enregistrement de 2008, les morceaux adaptés restèrent absents de la collection musicale de Voulzy. La nostalgie des années 1960, telle que l'exprime le morceau « Rockollection », coupa au montage l'importance des morceaux traduits dans l'infiltration de la culture française par le rock'n'roll, préférant montrer les Français comme des consommateurs aguerris de musique pop internationale. Plus qu'adepte du *revival*, « Rockollection » offrit une nouvelle vision de l'histoire qui continue de coller au cœur et au corps des

auditeurs français, aujourd'hui nostalgiques de la nostalgie propagée par ce morceau.

Ces exemples illustrent la façon dont la musique populaire a pu être le lieu d'une contestation et d'une reconstruction du passé opérée de très nombreuses manières, souvent à l'écart des réflexions historiques admises, reflétant le plus souvent des interrogations au présent. Plus qu'un simple emprunt à une esthétique musicale établie et reconnue, la nostalgie dans les musiques populaires françaises révèle également comment les artistes ont pu réinventer le passé à la lumière de leur propre intérêt.

Bibliographie

- ADRIEN Y. (1973), « Je chante le rock électrique », *Rock & Folk*, n° 73, p. 32-38.
- AUSLANDER P. (2006), *Performing Glam Rock : Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BOYM S. (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- BRIGGS J. (2011), « Nazi Rock : The mode rétro in French Pop Music, 1975-1985 », *Modern and Contemporary France*, 19 (4), p. 383-398.
- CALVET J.-L. (1974), *La chanson française aujourd'hui*, Paris, Hachette.
- EUDELIN C. (2006), *Anti-yé-yé : Une autre histoire des sixties*, Paris, Denoël.
- FOUCAULT M. (1980), *Language, Counter-memory, Practice : Selected essays and interviews*, Ithaca, Cornell University Press. [L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969]
- GUFFEY E. (2006), *Retro : The Culture of Revival*, Londres, Reaktion Books.
- JOUFFA F. (1994), *La culture pop des années 70 : Le pop-notes de François Jouffa*, Paris, Spengler.
- LAPROUX H. (1982), *Golf-Drouot : Le temple du rock*, Paris, R. Laffont.
- LESUEUR D. (1999), *Hit Parades, 1950-1998*, Paris, Éditions alternatives.
- LOOSELEY D. (2003), *Popular Music in Contemporary France : Authenticity, Politics, Debate*, New York, Berg.
- ORY P. (1983), *L'entre-deux-mai : Histoire culturelle de la France, Mai 1968-Mai 1981*, Paris, Seuil.
- REYNOLDS S. (2011), *Retromania : Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York, Macmillan.
- SCHMITT M. (2002), *Face B*, Paris, Le Castor Astral.
- SCHIFFER S. (2010), « The Cover Song as Historiography, Marker of Ideological Transformation », in PLASKETES G. (ed.), *Play it Again : Cover Songs in Popular Music*, Burlington, VT, Ashgate.
- TINKER C. (2010), *Mixed Messages : Youth Magazine Discourse and Sociocultural Shifts in Salut les copains (1962-1976)*, Bern, Peter Lang.
- VERLANT G. et al. (1997), *L'encyclopédie de la chanson française : Des années 40 à nos jours*, Paris, éditions Hors Collection.
- VICTOR C. & REGOLI J. (1979), *Vingt ans de rock français*, Paris, Albin Michel/ Rock & Folk.
- WILSON J. (2005), *Nostalgia : Sanctuary of Meaning*, Lewisburg, Bucknell University Press.

Discographie

- ALBERT ET SA FANFARE POLIORCÉTIQUE (1972), *La Malédiction des rockers*, Riviera 521.194.
- LE POING (1972), *Hard Rock'n'Roll Live*, Carabine 26 222.
- AU BONHEUR DES DAMES (1973), *Twist*, Philips 6328-076.
- VOULZY L. (1977), *Rockollection*, RCA Victor PB 8067.
-