

***Les années 68 :  
événements, cultures politiques et modes de vie***

Lettre d'information n°22

*Séance du 3 février 1997*

***Amateurs de jazz français et mouvement noir américain***

par Ludovic Tournès

***Des beatniks au mouvement communautaire :  
une américanisation par la contre-culture***

par Bertrand Lesueur

Robert Frank

Notre séance va s'ordonner autour de la musique, avec deux intervenants, Bertrand Lesueur et Ludovic Tournès. Bertrand Lesueur, qui a fait son DEA sur l'américanisation des milieux de la contre-culture, prépare l'agrégation. Ludovic Tournès, allocataire moniteur normalien à l'université de Rouen, prépare une thèse sur le jazz des années trente jusqu'au début des années soixante.

***Ludovic Tournès : Amateurs de jazz français et mouvement noir américain***

La période que je vais traiter est postérieure à mon travail. Ma communication s'inscrit dans la continuité de celles d'Antoine de Baecque, de Marianne Debouzy sur le mouvement noir, et de Bertrand Lemonnier sur la musique en Grande-Bretagne.

Je comptais traiter initialement uniquement des rapports entre amateurs de jazz et mouvement noir, mais je voudrais évoquer aussi un aspect de la question qui a été peu traité dans ce séminaire jusqu'ici, au moins pour ce qui concerne le domaine

culturel : l'après mai sur le long terme. En évoquant cette question, j'essaierai de remettre en perspective sur le long terme le thème de la contre-culture qui est celui de cette séance, en l'abordant à la fois par le biais du politique et par celui du culturel. Je traiterai donc successivement les rapports du milieu du jazz avec les mouvements noirs américains, puis la politisation du milieu du jazz aux alentours de mai, et, sur le plus long terme, l'impact des années 1968 sur l'évolution de la production artistique, avec notamment le mélange du jazz avec d'autres formes musicales (rock et musique contemporaine) et l'émancipation du jazz européen par rapport au jazz américain, qui était jusque-là un modèle incontesté.

Je voudrais d'abord revenir sur la notion de contre-culture. Au début des années 1960, le jazz n'appartient plus à la contre-culture. Il a été, au lendemain de 1945, un phénomène underground, mais, grâce à l'action militante des amateurs de jazz, il a connu un processus de légitimation au cours des années 1950. Au début des années 1960, il est reconnu comme phénomène culturel, intégré. Mais à partir du milieu des années 1960, une nouvelle génération d'amateurs et de critiques de jazz arrive sur la scène. Plus politisée que la précédente, et, en liaison avec les mouvements noirs américains, elle s'efforce de redonner au jazz sa dimension contestataire, liant manifestations musicales et politiques. Le jazz s'intègre donc incontestablement dans le phénomène de la contre-culture ; d'ailleurs les représentants de la contre-culture s'intéressent au jazz, au moins au début, et des personnes comme J.-F. Bizot ou J. Biscéglia écrivent dans les revues de jazz à la fin des années 1960, avant de s'intéresser à la musique pop. Mais le jazz ne fait pas partie de la contre-culture de la même manière que le rock : ici, il ne s'agit pas de l'arrivée d'une culture contestataire, mais de la réinterprétation d'un phénomène culturel intégré, dans un sens contestataire. On a assez peu étudié me semble-t-il cette dimension des années 68, car on s'est focalisé surtout sur l'apparition de nouveaux phénomènes culturels, mais en regardant peu ce que devenaient les anciens. Cet exemple montre combien la notion de contre-culture n'est pas donnée et appelle un débat, qui s'intègre dans le problème plus large des relations culturelles internationales.

### **La vision du mouvement noir chez les amateurs de jazz français**

Rappel rapide sur le mouvement noir : son véritable commencement date de 1955 avec le boycott des autobus de Montgomery. Avant cette date, les noirs avaient relativement peu manifesté. Mais à partir du début des années 1960, le mouvement pacifique devient nettement politisé et de plus en plus violent (grandes émeutes urbaines à partir de 1965 : Watts, apparition du slogan Black Power en 1966 ; fondation du Black Panther Party la même année). Ce mouvement noir va influencer tous les mouvements de contestation aux USA dans les années 1960 : mouvements des jeunes (hippies, contestation de la guerre du Vietnam), des Indiens, des femmes.

### *Connaissance du mouvement noir*

Marianne Debouzy disait qu'avant 1968, les étudiants français connaissaient très peu les mouvements américains, sauf le mouvement noir. Il me semble que les amateurs de jazz, en majorité étudiants, faisaient partie des gens les mieux informés de ces mouvements, dans la mesure où les informations sur le sujet étaient fréquentes dans la presse jazz. Le milieu du jazz a ceci de commun avec celui du cinéma traité précédemment par A. de Baecque qu'il est caractérisé, depuis les années 1930, par un apolitisme radical. À cette nuance près, et elle est de taille pour notre sujet, que le seul sujet extra-musical abordé dans les revues et les ouvrages sur le jazz, depuis le début des années 1930, c'est la question du racisme et de la ségrégation. Depuis le début de l'apparition du jazz en France, le problème noir et le racisme ont été le cheval de bataille de la critique. La volonté de faire reconnaître le jazz comme un art légitime et les noirs comme des artistes a pour corollaire la dénonciation de la ségrégation et une vision négative du modèle américain. Il est certain que nombre d'entre eux prennent conscience du problème noir par le biais du jazz.

Dans les revues de jazz des mentions régulières sont faites des manifestations de discrimination raciale dont sont victimes les musiciens noirs : matraquage de Miles Davis devant un club de jazz où il jouait (avec photo à l'appui), attentat contre Louis Armstrong dans une salle de concert du sud des USA, etc. Parfois, ce sont même des événements n'ayant rien à voir avec le jazz qui sont mentionnés : les émeutes de Little Rock en 1957 par exemple. Les mentions de ces faits sont toujours accompagnées de prises de positions explicites. Être amateur de jazz en France après la guerre, c'est donc souvent bien connaître les USA et c'est nécessairement avoir une connaissance et une conscience du problème noir. Le courrier des lecteurs montre que les amateurs s'intéressent au sujet. À partir du milieu des années 1960, ils vont être servis : ce ne sont plus seulement des encarts réguliers mais de véritables articles sur la question qui sont publiés, notamment dans *Jazz Hot* à partir de 1966 :

1) Articles sur la situation socio-économique des noirs, sur le délabrement des ghettos, notamment un article de *Jazz Hot* en décembre 1966 sur Harlem, où sont mentionnés le délabrement, la loi de la jungle qui règne, la drogue...

2) Articles sur les organisations noires : les critiques de jazz mettent l'accent sur l'échec des associations légalistes et intégrationnistes fondées au début du siècle (NAACP et Urban League) pour améliorer la condition des noirs, et sur la radicalisation du mouvement noir à partir du début des années 1960, et surtout à partir de 1965-1966 avec l'arrivée à la tête du SNCC (Student Non-Violent Coordinating Committee) de « jeunes militants » noirs comme Stokely Carmichael et Floyd Mc Kissick. On consacre de longs développements aux Black Muslims et à Malcolm X, qui redonnent aux noirs leur fierté, par opposition à la NAACP dont les membres sont considérés comme des « bourgeois en puissance quand ils ne le sont pas de fait ». Malcolm X est considéré comme « le grand leader dont avaient tant

besoin les Noirs américains ». Description aussi des premiers mouvements du Black Power et des grandes émeutes urbaines de Watts.

La presse de jazz présente un panorama détaillé des mouvements noirs et une vision de son évolution qui témoigne de la sympathie de certains critiques de jazz pour ces mouvements. Ceux-ci dénoncent la désinformation de la presse française sur les émeutes noires et l'incompréhension qu'elle manifeste à propos du mouvement, lorsqu'elle ne voit dans les émeutes qu'une flambée de violence dont les noirs seraient les seuls responsables.

### *Vision mythique des noirs*

Marianne Debouzy parlait aussi d'une mythologisation des mouvements noirs par les étudiants, mais sans pouvoir l'expliquer. Là encore, si l'on admet que parmi les meilleurs connaisseurs des mouvements noirs figuraient des amateurs de jazz sensibilisés au problème noir, ils ont certainement eu un rôle dans cette mythologisation, dans la mesure où dès les années 1930 les amateurs ont développé une vision idéale des musiciens de jazz et des noirs en général, due à l'influence d'Hugues Panassié.

Panassié fut le fondateur de la critique de jazz. C'était aussi un catholique à la fois intégriste et anticonformiste qui a élevé le jazz au rang de religion et a, par ses nombreux écrits, qui firent longtemps autorité dans le milieu du jazz, contribué à diffuser chez les amateurs une image véritablement déifiée des musiciens de jazz, et des noirs en général. Cette vision va se diffuser hors du milieu des amateurs et va persister longtemps après la guerre. Ce discours contribue de façon importante à faire reculer l'image du bon sauvage qui sévissait encore largement à la fin des années 1940 dans l'opinion, au profit de l'image de l'artiste. Cette vision mythifiée des noirs est illustrée, dans les revues de jazz, par le fait, qu'on parle du Noir ou des Noirs, mais souvent du Noir, comme s'il s'agissait d'un archétype, d'une figure emblématique (même dans les articles politisés).

L'existence de cette véritable religion du jazz explique largement la vision mythique des mouvements noirs américains chez les amateurs français. Elle explique aussi le rôle qu'a pu avoir le jazz dans la prise de conscience politique de nombre d'entre eux. Dès les années quarante et cinquante, la fréquentation du jazz et des musiciens noirs séjournant à Paris avait permis aux amateurs de prendre conscience des maux de la société américaine. Mais cette dimension contestataire du jazz était relativement diffuse. Elle devient plus précise et plus affirmée au cours des années 1960, pour deux raisons.

– Une raison liée au contexte américain : le mouvement noir devient plus violent et invite à faire ce lien

– Une raison liée au contexte français : dans les années cinquante, le but des amateurs était de faire légitimer le jazz ; ils n'avaient donc pas vraiment un comportement contestataire, même s'ils dénonçaient la ségrégation. À la fin des années soixante le souci des amateurs n'est plus de faire reconnaître une musique

qui possède désormais une légitimité. C'est sur sa dimension contestataire qu'ils vont mettre l'accent.

Comme exemple d'éducation politique par le jazz, je voudrais détailler un peu l'itinéraire d'une militante d'extrême-gauche, Annette Léna, qui a laissé un livre sur une partie de son itinéraire. Elle va pour la première fois aux USA en 1966 et en rapporte un reportage sur le *free jazz*. C'est au cours de ce premier voyage, à but exclusivement musical, qu'elle prend conscience des problèmes des noirs américains et fait le lien entre les musiciens de jazz et la révolte des noirs des ghettos. Lorsqu'elle rencontre au retour de son voyage le musicien Pharoah Sanders au cours d'un festival, voilà comment elle décrit sa rencontre avec lui :

« Je revenais d'un long voyage en Afro-Amérique et sur la route d'Antibes, à l'idée d'entendre la musique de Pharoah Sanders, je retrouvais en moi le sens de cette fureur passionnée des Noirs américains contre la société blanche dans laquelle ils vivent. Je voyais déjà Pharoah Sanders, comme un de ces poètes maudits du *Black Power*, tels Archie Shepp ou Milford Graves, chantant le cri de révolte du pouvoir noir dans les notes du *free jazz*. Je pensais retrouver un frère et parler ensemble des dernières aventures de Rap Brown ou des révoltes qui s'annonçaient dans les ghettos » (*Jazz Hot*, janvier 1969).

Son deuxième voyage, en 1968, est à but politique. Elle part faire un reportage sur le Black Power. C'est un voyage de plusieurs mois et au cours duquel la musique va lui permettre de mieux s'imprégner du problème noir. Au cours de son voyage, elle s'intègre aux organisations noires, mais elle suscite une certaine hostilité quand on découvre qu'elle est française. Certains noirs pensent qu'elle est un agent de la CIA venu noyauter les organisations. D'autres dénoncent la France comme pays raciste. Enfin, les militants noirs s'intéressent très peu aux mouvements français, ils regardent beaucoup plus vers les mouvements tiers-mondistes. Mais surtout, elle rencontre au cours de son voyage l'originalité du mouvement noir, qui est d'avoir une base culturelle avant d'être politique : c'est la négritude. Malcolm X et le poète Leroi Jones, un des partisans du Black Power, insistent sur le fait que les noirs doivent revendiquer leur culture pour s'en servir comme arme politique. À partir de l'élément fondamental de la situation américaine qu'est le problème racial, elle va essayer de comprendre comment la culture, loin de se réduire à l'art pour l'art, peut être un élément d'une stratégie révolutionnaire.

Dans le cadre de cette revendication culturelle, la compréhension du mouvement noir passe par la musique (le jazz devient donc un moyen d'éducation politique). C'est ce qu'indique le titre du livre d'Annette Léna : *Le matin des Noirs*, qui est le titre d'une composition d'Archie Shepp, un des musiciens de *free jazz* les plus engagés dans l'affirmation de la négritude. Dès le premier soir, elle va écouter un concert donné dans une école au profit des prisonniers politiques noirs. Un des orchestres joue une composition intitulée *Black Power Suite*, qu'elle commente ainsi : « cette musique m'est familière. Me voilà déjà au coeur du sujet de mon reportage [le Black Power]. À la fin du concert, comme si cette soirée était une

réunion de militants au Quartier latin, je cherche autour de moi à reconnaître des visages ». Annette Léna insiste à de nombreuses reprises sur le fait que la musique l'a aidée à comprendre ce mouvement, car il y a quelque chose dans les slogans du Black Power que la parole ne peut pas faire comprendre, et qui passe par le chant, par le cri des musiciens dans leurs instruments et par le rythme. Les musiciens noirs sont vus comme « les messagers du Black Power ».

Cet exemple montre comment le culturel peut être une passerelle vers le politique. On a là probablement une des réponses à la question de savoir pourquoi on observe une politisation des milieux culturels en France au cours des années 1960. Pour le jazz, il est certain que le lien entre culture et politique vient de l'exemple des mouvements noirs où l'on mêle musique et politique, porteuses d'un même projet. Il resterait à savoir si l'exemple du mouvement noir influence d'autres cercles que celui des amateurs de jazz. Comme élément de réponse, je citerai l'exemple de Jean-Louis Comolli, rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, qui écrivait aussi à *Jazz Magazine* et qui était un des principaux représentants de cette nouvelle génération de critiques très politisés dont je vais parler maintenant.

### **Politisation du discours jazzistique**

#### *Nouvelle génération, nouvelle critique*

L'apparition de ces références nettement plus importantes qu'auparavant aux mouvements noirs est due à l'arrivée d'une nouvelle génération de critiques beaucoup plus engagés que leurs aînés. Ils marquent de leur empreinte le discours des revues de jazz, aux alentours de 1966-1970.

Janvier 1966 : arrivée de Yves Buin à *Jazz Hot*. Il a été rédacteur en chef de *Clarté*, l'organe de l'Union des Étudiants communistes opposé à la direction du PC. D'une certaine façon, son arrivée à *Jazz Hot* est une conséquence de la reprise en main de l'UEC par le parti en 1965. Privé de tribune, *Jazz Hot* va lui permettre d'exposer ses idées politiques à travers les problèmes musicaux.

Mars 1967 : arrivée de Michel Le Bris. Ancien élève d'HEC, il a fait son stage dans la maison de disque Vogue, dirigée par Charles Delaunay, directeur de *Jazz Hot*. C'est comme cela qu'il entre dans la revue, dont il devient rédacteur en chef en mai 1968 au cours d'une assemblée générale convoquée en pleine tourmente étudiante et destinée à entériner l'orientation de plus en plus politique de la revue. En 1970, il sera rédacteur en chef éphémère de *La Cause du peuple*, organe de La Gauche prolétarienne, après l'arrestation de Jean-Pierre Le Dantec et avant d'être arrêté lui-même quelques semaines plus tard.

Entre 1966 et 1968, entrent toute une série de critiques parmi lesquels Bruno Vincent, Daniel Berger, Philippe Constantin, Guy Kopelowicz, Jean Wagner, Alain Corneau (le futur cinéaste), Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, Jean-François Bizot, tous engagés à l'extrême gauche. Tous ces journalistes forment un nouveau courant de la critique de jazz, qui rejette l'interprétation purement

esthétique du jazz qui avait prévalu jusque-là dans le milieu, et s'attache à replacer le jazz dans un contexte socio-culturel global. Pour cela, elle va faire appel à deux types de références.

– Des références intellectuelles : le structuralisme et la sémiologie.

Partant de la définition de la langue donnée par De Saussure, Le Bris l'étend à la musique pour montrer que la musique peut véhiculer un message politique. En s'appuyant sur Barthes, il fait aussi le procès de la conception purement esthétique du jazz qui avait prévalu jusque-là dans la critique de jazz, et à partir de là, toujours en s'appuyant sur Barthes, étend la critique à la bourgeoisie entière qui neutralise la faculté contestatrice du jazz en l'enfermant dans le cadre d'une analyse purement esthétique. Il y d'autres références que je n'ai pas le temps de développer : à Jacobson, Derrida, Bourdieu, Althusser et Macherey, Badiou, Glucksman, Foucault.

– Les références politiques sont aussi un élément essentiel de cette nouvelle critique. Notamment la référence à Franz Fanon qui est cité très souvent. Les mouvements noirs sont interprétés en fonction de ses analyses. Pour Guy Kopelowicz, par exemple, les émeutes de Watts « peuvent être envisagées comme une réduction de ce qui pourrait un jour se produire à l'échelle nationale. De plus, elles illustrent parfaitement la thèse des *Damnés de la terre* où Franz Fanon montre l'existence d'un ferment révolutionnaire latent dans les faubourgs pauvres des villes » (*Jazz Hot*, mai 1967).

À l'aide de ces nouvelles références, la nouvelle critique va s'attacher à donner une lecture du jazz qui prenne en compte les mouvements sociaux ; son principal objet d'étude c'est le *free jazz*, nouveau courant du jazz apparu en 1960.

### *Interprétation politique du free jazz*

Le *free jazz* se caractérise au plan musical par la remise en cause radicale de toutes les structures mélodiques, harmoniques et rythmiques en vigueur dans le jazz jusque-là. Depuis les années 1930, l'évolution du jazz se caractérisait par une sophistication musicale croissante qui empruntait une partie de ses caractéristiques à la musique européenne. À partir du *free jazz*, cet héritage est remis en cause et les musiciens noirs mettent l'accent sur les racines africaines du jazz : nouvelles instrumentations, nouvelle façon de jouer les instruments (importance des sons parasites), nouvelles tenues des musiciens sur scène (costumes africains), refus de jouer une musique dans laquelle des blancs peuvent se reconnaître. Affirmation de la négritude radicale du jazz.

Malgré des articles sur ses principaux animateurs dès 1961-1962, il faut attendre 1965 pour que le *free jazz* soit pris en compte en tant que mouvement. Et 1966, pour que le lien soit fait avec la politique. L'influence principale de la nouvelle critique est le poète américain Leroi Jones.

– Influence de Leroi Jones :

C'est un des théoriciens du mouvement des Musulmans Noirs et son oeuvre veut combiner l'art et la politique. Il se veut « poète-prêtre-prophète ». Il se convertit à l'Islam et anime un centre culturel africain à partir du milieu des années 1960. Il

publie plusieurs livres sur le jazz (*Le peuple du blues* publié en France en 1968 et commenté dans *Jazz Hot* en mai 1968). Il insiste sur l'évolution de la musique noire en liaison avec les revendications politiques de la minorité noire et dénonce l'échec de la stratégie intégrationniste de la bourgeoisie noire qui consistait à essayer d'intégrer le rêve américain. Pour lui, la bourgeoisie noire est en grande partie responsable de l'aliénation du peuple noir car, en acceptant les valeurs du monde blanc, c'est sa négritude qu'elle renie. La forme prise par le *free jazz* est le reflet de la radicalisation des luttes des noirs Américains : le free est une réaction contre l'occidentalisation du jazz qui avait eu lieu dans les années quarante et cinquante.

– Derrière lui, le nouveau courant de la critique française reprend ces thèses : Jean-Louis Comolli, inaugure ce courant dans *Jazz Magazine* en avril 1966 : « La free music n'est pas une révolution formelle. La mutation du jazz est liée à la mutation de la conscience noire. Cette libération commence par le refus de nos canons, de nos critères, des valeurs de notre civilisation : il ne faut pas chercher plus loin ce pourquoi cette musique ne peut que dérouter, qu'inquiéter les plus fervents gardiens du jazz de nos délices anciens. La free music se trouve être une musique de combat ». À partir de cette nouvelle grille de lecture, les critiques français réinterprètent les périodes antérieures de l'histoire du jazz dans un sens politique. De nombreux articles sur les musiciens de *free jazz* dressent les itinéraires déviants de ces musiciens contestataires et insistent sur le fait qu'ils ont rompu avec l'ordre bourgeois. Plusieurs musiciens noirs (ou blancs) issus de la bourgeoisie ont eu une éducation très traditionnelle, et un apprentissage musical classique dont ils se sont détachés pour se réapproprier leur négritude. La description des itinéraires sociaux des musiciens joue certainement un rôle important dans la politisation de certains amateurs.

– À partir de cette vision politique du jazz, la nouvelle critique élargit son propos et met l'accent sur le fait que le combat des noirs a pour objectif non seulement d'abattre le pouvoir blanc, mais de manière plus générale, le monde capitaliste dont le pouvoir blanc est un des aspects. D'où l'insistance à montrer le lien entre les mouvements noirs et les mouvements tiers-mondistes. Pour eux, l'amateur de *free jazz* se doit d'être aussi un militant politique. Partant de là, les critiques prennent position lorsqu'ils analysent les événements américains.

– De l'exemple américain on glisse rapidement au cas français, qui est un autre aspect de la lutte mondiale contre le capitalisme. Il est caractéristique que Michel Le Bris commente dans le numéro de mai 68 de *Jazz Hot* l'ouvrage *Le peuple du blues* de Leroi Jones. Dans le contexte précis de mai 68, le *free jazz* apparaît à ces critiques comme le symbole de la révolte politique contre le système, mais aussi comme une contestation culturelle globale (on retrouve ce double aspect présent dans le mouvement noir).

– Ce thème développé par la nouvelle critique ne reste pas cantonné dans la presse spécialisée. Ainsi en décembre 1968 est soutenu un DES de science politique intitulé « Les problèmes politiques et sociaux des noirs américains et leur expression musicale », et, deux mois plus tard, en février 1969, *Droit et liberté*, la revue du MRAP (Mouvement contre le racisme, l'antisémitisme et pour la paix), consacre un



dossier de 10 pages au jazz comme « manifeste politique » et « langage musical du black power », dossier réalisé non pas par des spécialistes de jazz, mais par la rédaction de la revue. On peut y ajouter un certain nombre de manifestations au cours des années 1968-1970, qui regroupent *free jazz* et militantisme noir et font connaître le *free jazz* en milieu étudiant.

Il est clair que le mouvement noir américain, dans ses manifestations à la fois politiques et musicales, est un élément décisif dans la formation de la culture politique de certains amateurs de la génération des années 1960 qui vont avoir une action militante dans les années qui précèdent et suivent mai 68. Mais le modèle américain a ses limites, et l'une des premières à s'en rendre compte est Annette Léna, qui est allée observer ce modèle sur place, et en a une vision plus claire que celle des critiques qui n'ont jamais mis les pieds aux USA. Elle prend conscience très vite de la différence de contexte et de l'impossibilité de l'adéquation de la problématique des noirs Américains et de celle des étudiants français.

### *La politisation : un moment éphémère*

Annette Léna n'est certainement pas la seule à faire ce raisonnement, et c'est en partie pour cela que la politisation du milieu du jazz est assez brève. Les deux années 1967-1969 voient une flambée du discours politisé, qui va s'évanouir assez rapidement. Dès octobre 1968, Charles Delaunay décide de reprendre personnellement la direction de la revue *Jazz Hot* en faisant appel à la vieille garde des collaborateurs des années 1950. En décembre 1969, Delaunay expulse les critiques politisés et organise un référendum auprès des lecteurs pour leur faire approuver la nouvelle orientation qui rejette l'interprétation politique du jazz. Ce référendum est un succès : la reprise en main de la revue est approuvée à une écrasante majorité, qui demande le retour à une lecture strictement esthétique du jazz.

Donc, un échec de la prise de pouvoir des militants gauchistes dans le milieu du jazz. On peut interpréter cet échec par trois raisons. D'abord par la nature du fait musical, qui, s'il peut prendre en charge des revendications diffuses (contestation de l'ordre établi), est inapte à véhiculer un message politique précis (que mettre à la place de l'ordre que l'on conteste). Ensuite parce que le *free jazz* est intimement lié au contexte noir américain : dans cette perspective, il ne peut pas prendre en charge un message politique proprement français. Enfin, parce que le *free jazz* est une musique difficile d'accès, et qui le revendique (au départ, elle a été faite par les noirs pour que les blancs ne puissent pas se la réapproprier). De fait, la véritable contestation de la fin des années soixante va être plutôt prise en charge par l'autre versant de la contre-culture, celui de la musique pop, qui est bien plus accessible à un large public. De plus, la pop est mieux adaptée au contexte français puisqu'elle est issue d'une contestation générationnelle et non pas raciale (comme le *free jazz*). Il n'en reste pas moins que de nombreux tenants de la contre-culture sont passés par le jazz et le *free jazz*.

## L'impact des années 1968 sur l'évolution de la production artistique

Je voudrais maintenant quitter la problématique des mouvements noirs et aborder rapidement les relations entre jazz français et jazz américain, en essayant de remettre les années 1968 en perspective sur le long terme, c'est-à-dire jusqu'à nos jours. Il s'agit de simples pistes que je n'aurai malheureusement pas le temps de développer ici.

### *L'organisation des musiciens*

Jusqu'au milieu des années 1960, la profession de musiciens de jazz français n'est pas du tout organisée. Elle va commencer à s'organiser en grande partie sous l'influence du modèle américain donné par un certain nombre de musiciens de l'avant-garde free. Aux USA, existe depuis longtemps un syndicat des musiciens très puissant, mais son fonctionnement ne satisfait pas la nouvelle génération des musiciens américains qui vont chercher d'autres moyens d'organisation.

– La *Jazz Composers Guild* : créée en décembre 1964 par des musiciens d'avant-garde noirs et blancs, qui veulent transformer les conditions de travail imposées aux musiciens de jazz par les compagnies de disques, les organisateurs de concerts, etc. La *Guild* ne dure pas longtemps, elle se dissout au bout de 6 mois, mais en 1966, un de ses anciens membres, Mike Mantler, reprend l'idée et fonde la JCOA (*Jazz Composers Orchestra Association*) en juin 1966 avec les anciens membres de la *Guild*. Mantler met sur pied un grand orchestre autogéré, fait appel au mécénat, fonde sa propre maison de disques et son propre circuit de distribution à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix.

– L'*Association of Advanced Creative Musicians* (AACM) : association comparable aux deux précédentes, mais fondée à Chicago en 1965.

Ces trois exemples d'associations musicales portent la marque de l'esprit contestataire et libertaire, dénoncent le capitalisme américain et essayent de trouver une autre manière de faire et de diffuser la musique en dehors du circuit officiel des grandes compagnies.

Ces associations ont influencé les musiciens français dont l'attitude évolue très nettement à partir du milieu des années 1960, en rapport avec l'arrivée sur la scène d'une nouvelle génération de musiciens qui participe au mouvement *free jazz* et qui est beaucoup plus politisée que la génération précédente (ils participent à des concerts-meetings pour la paix au Vietnam, notamment en mai 1966 et août 1967 à la Mutualité).

En mai 1968, cette fraction de musiciens de jazz se regroupe dans un Comité Action Musique et conteste la politique suivie par le syndicat des musiciens (qui regroupe tous les musiciens français, toutes catégories confondues). Le Comité Action Musique, très orienté à l'extrême-gauche, critique l'apolitisme du syndicat, derrière lequel il voit un soutien de fait au pouvoir gaulliste. Le CAM a deux types

de revendications :

- purement professionnelles,
- plus globales : le CAM se situe dans une réflexion plus générale sur ce qu'il appelle « l'idéologie de l'art et de la culture » et dont le schéma de pensée porte la marque de l'esprit libertaire.

Il n'y a donc pas de revendication proprement politique, mais les musiciens contestataires s'intègrent à leur façon dans la contestation générale de mai 1968 en revendiquant une nouvelle organisation du monde musical. En ce sens, 1968 est une nouveauté. Ce groupe (comprenant entre autres Jean-François Jenny-Clarke, Michel Portal, Aldo Romano, François et Françoise Tusques) va essayer de mettre en oeuvre ses idées sur une nouvelle organisation du monde musical – idées très nettement inspirées de l'exemple américain. Le groupe enregistre des disques qu'il va produire et distribuer lui-même en dénonçant la mainmise des grandes maisons de disques sur la distribution de la musique. Ils vont faire de nombreux concerts, notamment à l'American Center, dont il faut souligner le rôle comme structure d'accueil des musiciens free au cours de ces années où peu de salles veulent les accueillir.

### *L'ouverture sur d'autres horizons musicaux*

La fin des années soixante va être marquée, pas seulement en France, par le mélange du jazz avec d'autres horizons musicaux, notamment le rock et la musique contemporaine. Le mélange avec le rock semble surtout impulsé en France par la génération des musiciens free qui cherche à s'affranchir des critères musicaux du jazz classique et cherche à intégrer les rythmes du rock. Mais aux États-Unis, ce ne sont pas les musiciens de *free jazz* qui opèrent un mélange avec le rock, tout au moins les noirs car le rock leur apparaît comme le symbole de l'Amérique capitaliste blanche. En France en revanche, où la question raciale est nettement moins présente, le rock et la pop ont une image contestataire qui plaît aux jeunes musiciens de *free jazz*. Il va donc y avoir des expériences musicales très nombreuses et des festivals qui regroupent jazz et rock. Ce mélange n'est pas un épiphénomène limité aux années 1968-1970, mais un mouvement de fond qui se poursuit tout au long des années 1970 et 1980.

Autre horizon musical avec lequel le jazz se mélange, c'est la musique contemporaine. Au cours des années 1940 et 1950, le jazz et la musique contemporaine étaient demeurés séparés. Mais on va voir se multiplier, à partir de la fin des années 1960, les rapprochements entre les deux univers. Pour deux raisons principales :

- La première raison est d'ordre corporatiste : il est probable que la participation des musiciens aux luttes syndicales de 1968 a contribué à les intégrer un peu plus dans la profession et à développer les contacts avec les musiciens contemporains. De plus, un certain nombre de musiciens de jazz de la nouvelle génération ont une formation académique de haut niveau et vont être très recherchés par les compositeurs de musique contemporaine.

– La deuxième raison est d'ordre musical : les démarches des musiciens de jazz et celles des musiciens contemporains vont dans le même sens et se rencontrent dans le contexte des années 1968 où le mélange des cultures et des musiques est une idée à la mode. C'est à partir de 1966-1967 qu'apparaissent des musiciens, comme Michel Portal ou Jean-François Jenny-Clark, qui se meuvent à la fois dans le milieu du jazz et dans celui de la musique contemporaine.

Le mélange avec ces divers horizons musicaux est le signe d'une émancipation des musiciens de jazz français par rapport au modèle américain, émancipation dont on peut dater l'origine entre 1965 et 1970, lorsque le free jazz commence à se diffuser en France. Jusqu'au début des années 1960, le modèle du jazz américain était très fort et les musiciens français ne faisaient que le copier. Le free jazz consacrant la fin d'un modèle musical unique du fait de la multiplicité de ses tendances, les musiciens français vont pouvoir développer des voies originales qui vont être expérimentées dans le cadre du Festival « Jazz à Châteaувallon » qui est créé en 1971. Une des spécificités de ce festival est de présenter à parité des musiciens européens et américains, alors que depuis toujours, dans les festivals, les Américains sont en majorité. Il s'interrompt en 1974 et 1975, et reprend en 1976 sous une nouvelle appellation, « Musique ouverte à Châteaувallon », glissement sémantique significatif de cette prise d'indépendance des musiciens improvisateurs européens par rapport au modèle musical symbolisé par le mot « jazz ». Ce glissement va continuer dans les années quatre-vingt avec l'apparition de la notion de « musiques improvisées européennes ». Le jazz français et européen prend vraiment son indépendance à partir de la fin des années 1960.

En conclusion, retenons le double aspect politique et culturel des mouvements noirs (free jazz et Black power) qui ont nourri la réflexion politique et esthétique des critiques de jazz et des amateurs, mais aussi la démarche artistique et corporatiste des musiciens français.

**Bertrand Lesueur : *Des beatniks au mouvement communautaire : une américanisation par la contre-culture***

**La contre-culture aux États-Unis**

Tout d'abord, il semble préférable de donner une définition de la contre-culture car elle est souvent confondue avec l'underground. Elle est apparue aux États-Unis et y a trouvé ses héros et ses analyses. On peut y distinguer plusieurs tendances.

– Le refus : ce fut d'abord le fait de ceux qui rompirent avec les études, le travail, la société (d'où l'apparition du mythe de la route). Sous cet aspect, la contre-culture ne dénonça pas un ennemi particulier mais refusa « l'aliénation » au sens le plus vague du mot.

– Une culture parallèle : le refus anima aussi des utopies et la recherche d'une nouvelle philosophie. Mais plus réelle fut l'apparition d'une culture underground qui possédait ses moyens de diffusion, vaste réseau complété par des films, des scènes de théâtre ou de musique rock.

– Une rupture et une contestation culturelles : entre marginalité et opposition la frontière est souvent confuse, et il serait faux d'analyser la contre-culture en termes purement culturels. Elle possédait une dimension conflictuelle. La jeunesse se révoltant contre une société dont l'emprise ne cessait de croître alors qu'elle découvrait la liberté de la société de consommation. La contestation culturelle va beaucoup plus loin quand elle analyse la société dite capitaliste ou technocratique, définie par sa capacité à manipuler le travail, la consommation, l'information, l'éducation, etc.

Il serait donc faux d'identifier la contre-culture à un mouvement social et politique et encore plus faux de n'y voir que déviance et marginalité.

### *La Beat Generation*

Les beatniks apparurent dans les années cinquante aux États-Unis. Il s'agit plus d'une attitude que d'un mouvement de mode au sens strict du terme. Leurs plus grands représentants furent des écrivains comme Jack Kerouac (*Sur la route*, véritable manifeste beatnik paru aux États-Unis en 1957) et des poètes (Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Gregory Corso), William Burroughs tenant une place à part. Adeptes au départ du *be bop* et du *jazz cool* issus des Hipsters, ils devaient s'ouvrir progressivement par leurs voyages aux cultures autres qu'occidentales et s'initier aux hallucinogènes. Bien que limités numériquement à quelques fortes individualités, ils exercèrent une très grande influence sur le mouvement hippy naissant.

### *Le psychédéisme*

Le mouvement psychédélique se développa d'abord en tant que phénomène *sui generis* parallèle au mouvement de protestation étudiante du début des années soixante, à partir d'expériences hallucinogènes provoquées par l'absorption de mescaline, de psilocybine ou du LSD 25. Paradoxalement, le mouvement partit de la très réputée université d'Harvard, lorsque Timothy Leary, universitaire diplômé de psychologie, orienta en 1959 ses recherches sur l'usage des hallucinogènes après en avoir consommé pour la première fois au Mexique. Il avait été bouleversé par ce qu'il appela « l'expérience religieuse la plus profonde de sa vie ». Expulsé en 1963 de l'Université. Il organisa la Fondation Internationale pour la Liberté Intérieure, lançant la *Psychedelic Review*. L'idée principale était que le rationalisme avait déshumanisé l'homme, le conduisant à une impasse où il avait perdu le sens de son existence. Leary proposait le LSD pour revenir sur la bonne voie à travers une expérience spirituelle. L'expansion de la conscience par LSD interposé se développa à travers une sorte de « pot pourri culturel » dont les héros littéraires ou

philosophiques sont William Blake, Charles Baudelaire, Herman Hesse ou René Daumal et dont se nourrissent ceux que l'on commençait à peine à désigner comme des hippies. Le romancier Ken Kesey et les écrivains et poètes beatniks apportèrent leur soutien. Kesey fut l'un des premiers organisateurs des « voyages collectifs » (les acid test) au LSD qu'il organisa dès 1965. Le mouvement reçut l'appui d'Haldous Huxley et d'Alan Watts, philosophe diffuseur du bouddhisme zen depuis les années 1940 aux États-Unis et considéré comme l'un des principaux responsables du boom zen des années 1960 et 1970.

### *Le mouvement hippy*

Le mouvement hippy apparut au milieu des années soixante en Californie, et diffusa ensuite vers le reste du monde via la pop music notamment. Il ne s'agissait que d'un mouvement spontané, d'ampleur limitée, de libéralisation des mœurs, avant tout sexuelles. Les tout premiers hippies, les « Flower People » du quartier d'Haight Ashbury à San Francisco, ne furent que quelques milliers de jeunes marginaux et bohèmes en 1966-1967. Leur comportement se voulait anti-conformiste, sans contrainte ni tabous, ce que reflétait leur mise vestimentaire minimale et leurs cheveux longs. Critiquant l'hypocrisie des conduites sociales apprises, ces romantiques nostalgiques d'un état de nature originel entendaient renouer avec un fond humain vrai et atemporel, recommandant une totale liberté de comportement ainsi que l'usage des hallucinogènes. Rejetant la société de consommation dont ils critiquaient le matérialisme, ils prônèrent la fuite, la désertion, au profit d'une vie proche de la nature (d'où le mouvement communautaire), la découverte par le voyage des façons de penser et des cultures extra-occidentales. Le mouvement hippy finit par traduire une attitude de vie entière et cohérente, fondée sur une sorte de rousseauisme contestataire mêlé d'éléments spirituels. Il prit dans les années 1970 un tour plus idéologique, développant l'utopie de l'organisation d'une société parallèle à la société normale où il serait possible de vivre immédiatement selon ses désirs. Ce mouvement contre-culturel entendait concerner tous les secteurs de la vie sociale, donnant l'impulsion, aussi bien (via l'utopie de la vie en communauté) aux idées de l'écologie et de l'autogestion, que, par l'entremise de la révolution sexuelle, à celles du féminisme ou des mouvements gays. Il se traduisit donc par un vaste mouvement underground.

### **La réception de la contre-culture américaine en France. 1963-1973 : 10 ans pour passer de l'ignorance à la réalisation**

Si les beatniks sont célèbres en Amérique depuis 1957-1958, l'Europe les ignore. Les éditions Gallimard publient en janvier 1960 la première traduction d'un auteur Beat : *Sur la route* de Kerouac. Il est bientôt suivi du collectif *Beatniks et jeunes écrivains américains* chez Julliard, Mais l'intérêt que leur porte un public très restreint reste essentiellement limité au domaine littéraire.

Paradoxe, ces auteurs – du moins quelques-uns d’entre eux (Burroughs, Corso, Ginsberg et Brion Gysin) – résident à Paris depuis 1958-1959 rue Gît-le-Cœur dans un hôtel minable. Cette petite communauté vit repliée sur elle-même, et seuls quelques Français anglophones connaissent sa présence. C’est le cas de quelques avant-gardistes proches parfois du surréalisme comme Alain Jouffroy ou Jean-Jacques Lebel. Certains comme Charles Duitts, ou dans des cercles très restreints, sur les pas d'Antonin Artaud ou de Michaux, s'initient aux hallucinogènes. Certaines expériences de Poésie Sonore (François Dufrêne, Bernard Heidsick) sont proches de celles des poètes beat.

#### *1964-1965: les Français découvrent le folk et l'Angleterre*

1964 est un premier pas important pour quelques jeunes Français qui découvrent, avec l'arrivée des premiers disques « pop » anglais, un vent de nouveauté surtout depuis que le rock'n roll s'est affadi. En février, c'est le premier passage des Beatles à l'Olympia (entre Trini Lopez et Sylvie Vartan) mais à peine sont-ils remarqués. Fait significatif me semble-t-il, leur premier 45t sort avec des titres traduits en français. Nombreux sont les lecteurs de *Salut les Copains*, la bible de toute une jeunesse, qui déclarent rejeter tous ces « étrangers dont on ne comprend pas les paroles ». Avec les Rolling Stones pourtant, l'Olympia renoue en octobre avec la tradition des fauteuils cassés. Un jeune public très minoritaire renie les « yéyés ». À la suite des Beatles un grand nombre de groupes pop anglais font irruption dans l'univers musical et culturel d'un nombre croissant de jeunes Français, préparant en cela le terrain à un phénomène d'acculturation bien plus vaste. Pour beaucoup, la musique sera le point de contact.

1965 voit l'intérêt du jeune public aller croissant. En février, les Animals sont à l'Olympia, suivis en avril par les Stones. Le 20 juin a lieu le concert, remarqué cette fois-ci, des Beatles au Palais des Sports. Et les tubes des Yarbids, des Kinks ou des Who sont sur les ondes. 11 titres anglais sur 15 sont classés au hit parade SLC en février. À Paris, le Bus Palladium attire les lycéens branchés et le tout-Paris.

Les maisons de disque commencent à proposer de plus en plus de disques folks de Pete Seger et surtout d'un jeune inconnu, Bob Dylan, que bon nombre de Français ont découvert grâce à un jeune Français qui reprend ses textes : Hugues Aufray (qui a fait son premier Olympia l'année précédente). Au Centre américain des étudiants et des artistes, Lionel Rocheman qui a découvert le folk l'année précédente au contact des premiers beatniks de Paris, inaugure les hootenannies. À l'occasion d'articles qui leur sont consacrés, on parle de plus en plus des beatniks, faune bohème revenue avec les beaux jours sur les bords de Seine et dans certains cafés. On commence à parler de haschich grâce à ces jeunes Allemands, Anglais ou Scandinaves qui reviennent du Maroc, voire d'Afghanistan. D'ailleurs, la sortie (en 1964) du *Festin Nu* de William Burroughs chez Gallimard semble plus remarquée.

À la même époque, un groupe de jeunes acteurs, peintres, écrivains ou cinéastes dont certains fréquentent le Centre américain fonde le groupe Mandala, en pensant aux membres du « Grand Jeu ». Sur leurs pas ils se livrent à leurs premières

expériences hallucinogènes que la loi veut bien encore ignorer et se ruent sur Michaux et sur Huxley.

### 1966-1967 : le LSD et les Beatniks

1966 marque une accélération de l'ouverture de la société française à la culture anglaise, surtout grâce à son théâtre et à son jeune cinéma. Après les États-Unis et l'Angleterre, les Français découvrent le Pop Art et l'Op Art – l'art, la mode, la publicité, l'affiche, se servent de signes géométriques et de couleurs vives qui, en renouvelant l'univers visuel, annoncent l'irruption de l'esthétique « pop ». Les groupes anglais envahissent les boîtes parisiennes qui se multiplient. Le film *Help* contribue à populariser les Beatles. En juin 40 000 jeunes Français partent découvrir cette Angleterre qui bouge. Ils seront 100 000 à partir en juillet et 100 000 en août. Les beatniks font de plus en plus parler d'eux. Ils ont organisé un premier festival en mars à Pigalle et plusieurs soirées à l'Olympia en avril. C'est à ce moment-là qu'arrive Antoine. Il a les cheveux longs, des chemises fleuries et souffle dans un harmonica comme l'anglais Donovan ou comme Dylan (qui reçoit un accueil mitigé en juin pour son premier passage à l'Olympia). Antoine obtient son premier disque d'or avec les « Élucubrations ». En mai 1966, il a vendu 500 000 disques. Les médias s'emparent de ce qui devient un phénomène, opposant dans de très nombreux articles fans et détracteurs (autre phénomène qui suscite une controverse : les cheveux longs). L'apôtre des beatniks français concrétise sur une image gaie et provocante le conflit des générations qui se développe doucement (conflit dont on a déjà plusieurs fois senti les germes dans la presse et l'opinion publique, notamment à propos du rassemblement de 150 000 jeunes organisé Place de la Nation par *Salut les Copains* en juin 1963). Michel Polnareff qui sort son premier 45t est lui aussi présenté comme un beatnik.

Selon la police, le nombre des beatniks ne dépasse pas quelques centaines et les Français ne constituent la majorité que depuis 1966. Mais l'on commence à parler de drogue. Ce fait est remarqué par une certaine presse qui voit en ces étrangers les « pourrisseurs » de la jeunesse française et les autorités refouent dès avril ces touristes d'un nouveau genre lorsqu'ils se présentent à nos frontières.

Car ce qui fait couler le plus d'encre cette année-là c'est le LSD. Le psychiatre Pierre Bensouan, qui a suivi aux USA les débuts du mouvement psychédélique, fait publier en avril dans *Le Monde* par le dr. Escoffier-Lambiotte une série d'articles sur le problème des hallucinogènes (une vingtaine d'initiés, guère plus, prenaient de l'acide à Paris à cette époque). Le premier résultat est de déclencher une campagne de presse en règle, alliant sensationnel et contre-vérité. On parle de la « drogue qui rend fou » et la grande presse en profite pour amalgamer LSD, beatniks, drogue, cheveux longs, musique pop et jeunesse. Le 3 juin 1966, le LSD, la mescaline et la psylocibine sont officiellement inscrits au tableau B, section II. Le point d'orgue de cette campagne médiatique est apporté par le *Crapouillot* qui sort en novembre un numéro special LSD (auquel repondra Mandala et J.-J. Lebel par un livre sur le même sujet).



À partir de 1967 le mouvement pop a conquis la presse pour jeunes qui s'est étoffée de quelques titres dont le principal est *Rock & Folk*, lancé fin 1966. On commence à parler du psychédéisme, (celui de Londres) qui arrive en France dans les bagages du mouvement pop et de l'underground londonien. Les artistes ou groupes sont de plus en plus présentés dans des tenues fleuries. On ne parle pas encore des hippies. *Rock & Folk* tourne ses pages vers l'Amérique, sur les traces des beatniks, du psychédéisme et du rock californien encore inconnu de la majeure partie des Français (les disques ne sont disponibles qu'en import).

### *1967-1968 : psychédéisme et Californie*

Il faut attendre septembre 1967 pour qu'après Londres, la vague hippie atteigne Paris. Le show biz et les commerçants s'en emparent rapidement. En novembre, Johnny Hallyday se rend à Londres, pour se vêtir en hippy et chante « San Francisco ». Déjà la mode hippie de 1968 se prépare chez les couturiers français comme en témoigne le Salon du prêt-à-porter de novembre. Jean Bouquin devient le couturier de la Jet-Set (il habillera « Hair »). Il n'est pourtant pas facile d'être un vrai hippy en 1967 ou 1968 : une acculturation plus sérieuse reste le fait de quelques groupes d'initiés confinés à un certain « parisianisme », à des écrivains, des plasticiens ou des cinéastes proches des avant-gardes que l'on retrouve au Quartier Latin ou à l'occasion d'événements : les Nuits Psychédéliques organisées par J.-J. Lebel en novembre 1967, les soirées consacrées à « l' Avant-Garde Pop et Beatnik » par la Cinémathèque, où l'on peut découvrir les films des réalisateurs (S. Brakhage, G. Markopoulos, T. Mead, etc.) de ce cinéma underground que l'on commence à découvrir hors des projections confidentielles.

D'ailleurs quelques éditeurs ne s'y trompent pas. Surtout le jeune éditeur Christian Bourgois qui publie le *D-Man* de Gabriel Pommarand – premier texte français sur l'expérience hallucinogène (si l'on excepte H. Michaux) – et qui publiera en quelques années l'essentiel des textes des écrivains beats (avec des traductions d'un auteur incontournable : le poète français émigré en Amérique, Claude Pélieu). Citons aussi l'Herne qui publie *Burroughs-Pelieu-Kaufman*, et *Les lettres du Yage*, correspondance entre Ginsberg et Burroughs.

Les premiers mois de l'année 1968 se situent dans la continuité de la fin de 1967. Les Beatles, Londres et la Californie attirent aussi bien les journalistes de *Paris-Match*, du *Nouvel-Observateur* que de *Rock & Folk*.

Si les mois de mai et juin sont marqués par l'agitation, les grèves et une critique en profondeur de la société, certains n'en préparent pas moins leurs vacances. De nouvelles destinations comme l'Inde sont à la mode. Le continent Nord-américain attire lui aussi de plus en plus de Français (plus de 120 000 en 1967).

	INDE	NEPAL	ÉTATS-UNIS
1962	3 261	528	37 065
1966	6 232	1 144	67 143
1968	8 786	2 427	82 801
1970	16 832	5 280	112 855
1966-1970	+ 170%	+ 361%	

Source : Organisation mondiale du tourisme

### *1969-1972 : Les années d'or de la contre-culture en France*

Après le premier impact essentiellement visuel de la mode « Flower Power » et de l'esthétique pop, le grand public découvre peu à peu d'autres aspects du mouvement contre-culturel américain, notamment avec l'arrivée des premiers films. Avec les films consacrés à la culture pop « Monterey Pop » de D.-A. Pennebaker en avril 1969, « One + One » de J.-L. Godard et le « Sous-marin jaune » de G. Duning en mai. Mais surtout en juin avec la sortie très remarquée d'« Easy Rider » de Denis Hopper. Avec une bande son entièrement consacrée à la rock californienne, la vision complaisante de l'univers hippie, version 1970 de « L'équipée sauvage », fait hésiter les censeurs. Elle agira elle aussi comme dispensatrice de toute une mythologie.

Le spectacle « Hair » est l'occasion pour les médias de revenir maintes fois sur l'idéologie hippie, la libération sexuelle ou la drogue. À ce titre et par son succès (600 000 entrées en près de 700 représentations), Hair est le spectacle incontournable de cette période.

Au retour des vacances, sortent « Les Chemins de Katmandou » d'A. Cayatte et « More » de B. Schroeder qui se révèle être l'un des succès de l'année. Ces deux films sont en plein dans l'actualité car depuis le drame de Bandol (en août) la France n'en finit pas de découvrir que nombreux sont ces jeunes qui ont découvert le haschich, le LSD et surtout l'héroïne. Au départ pratiques marginales d'adultes, les drogues se vulgarisent, si ce n'est dans les pratiques réelles du moins dans les discours, comme en témoigne la multiplication des ouvrages et des articles.

Si le fossé des générations s'agrandissait lentement depuis le début des années soixante, causé par une augmentation rapide du poids des jeunes dans la société et l'adoption d'une culture de plus en plus autonome et revendicative (presse spécialisée, cheveux longs, mode et musique pop), les événements de 1968 et la vague libertaire qui a suivi n'ont fait que contribuer à une accélération du phénomène. De plus en plus nombreux sont ceux qui s'emparent du discours et/ou des pratiques contre-culturelles pour marquer cette opposition à la société des adultes pour les adolescents, à la société tout court pour les déçus de mai, de plus en plus nombreux. Cette arrivée en force de ce qu'on appelle underground ou contre-culture sur le sol français va connaître son âge d'or entre 1969 et 1972, en opposition avec une France profonde conservatrice mais aussi avec une culture de gauche très

dogmatique. La « fuite » des militants gauchistes alimentera les rangs de ces nouveaux utopistes. À partir de 1969 le mouvement contre-culturel français, prend réellement son essor mais il n'est pas possible d'en rendre compte dans sa totalité tant ses formes sont multiples et changeantes. En voici quelques aspects.

### **Le mouvement pop français**

La vague pop est à cette époque intimement liée au mouvement hippie, en grande partie grâce au retentissement des deux festivals géants de Woodstock et de l'île de Wight en août 1969. Les festivals défrayent la chronique dans la plupart des médias français qui insistent plus sur l'image de dépravation et de drogue que sur le côté festif ou musical. Le premier festival « français » organisé par Jean Karakos est refoulé par les autorités en Belgique à Amougies. Il faudra attendre l'été 1970 pour voir les festivals fleurir sur le sol français, à Biot par exemple, où Karakos récidive avec le festival « Actuel » qui annonce le lancement du mensuel du même nom. La pop dérange parce qu'elle n'est plus aussi innocente qu'au milieu des années soixante. À l'image de *Rock & Folk*, (je renvoie ici au mémoire de maîtrise de Philippe Desvalois) mais aussi des groupes, le mouvement pop est plus revendicatif. Surtout depuis l'arrivée en Europe des groupes californiens (Grateful Dead, Jefferson Airplane, Doors, etc.) qui concentrent sur eux le mythe de la contestation californienne, de San-Francisco et du mouvement hippie. D'autant que la pop reste marginale : les rares émissions TV sont censurées pour un rien, les émissions radio sont tardives et présentées par des animateurs « militants » (Michel Lancelot, J.-B. Hebey, F. Jouffa).

#### *Le réseau*

Puisque l'on évoque une certaine confidentialité des moyens de diffusion de cette nouvelle culture, il faut y penser en tant que réseau informel. Si la contre-culture se répand plus facilement après 1968 c'est parce qu'une partie de la jeunesse a de nouvelles attentes mais aussi parce qu'on assiste à une multiplication des vecteurs d'importation.

– La presse : on constate entre 1966 et 1970 une forte augmentation des magazines consacrés à la nouvelle culture (*Pop Hebdo*, *Best* et surtout *Rock & Folk*, véritable antithèse de *Salut les Copains*), qui font évoluer les goûts des lecteurs. Une mention particulière doit être faite à *Actuel* qui règne sans partage de 1970 à 1975 sur la contre-culture française. Lancé par Jean-François Bizot et Michel-Antoine Burnier, le mensuel innove sur tous les fronts. Avec une maquette colorée qui s'inspire de la presse underground anglo-saxonne, *Actuel* diffuse à près de 100 000 exemplaires, de 1970 à 1972, les grands thèmes de la contre-culture (la presse parallèle, la route, les communautés, la drogue, etc.), et fait connaître ses acteurs (A. Ginsberg, J. Kerouac, T. Leary, J. Rubbin, A. Watts, etc.). La rédaction publie les premières planches des dessinateurs de la presse parallèle américaine (R. Crumb, G. Shelton. etc.) et ouvre

grand ses pages à ses lecteurs, publiant rapidement plusieurs centaines de petites annonces de contact et d'échange, organisant ainsi la croissance du mouvement.

À la suite d'*Actuel*, la presse parallèle connaît un essor particulier, prolongement de la prise de parole entamée en mai 1968. Des centaines de titres souvent éphémères et à tirage restreint, voient le jour. Nous retiendrons les plus connus : *Zinc*, *Le Parapluie*, *Quetton*, *Le POP*, etc.

– Les lieux : en province et à Paris, quelques librairies contribuent à la diffusion de la contre-culture, en vendant la presse parallèle française, en important les principaux titres anglo-saxons mais aussi les ouvrages lorsque ceux-ci ne sont pas publiés en français. Pour Paris, retenons la librairie Actualité où l'on trouve dès 1968 les Comix de Crumb et les éditions de la City Light Library ; la librairie Parallèle qui se fait éditrice. Des disquaires aussi, comme l'Open Market ou Gévaudan qui importent des disques introuvables mais aussi des revues, des plaquettes de poésie et autres song books édités outre-Atlantique. Enfin ajoutons quelques salles de cinéma (la Cinémathèque, le Studio Christine), l'American Center, la librairie Shakespeare and Co, etc

– Les hommes : l'ancrage culturel autour du surréalisme ou du mouvement Dada semble important chez bon nombre de ceux qui ont tenu un rôle dans l'importation et/ou la diffusion de la contre-culture, qu'ils soient écrivains, traducteurs, cinéastes, etc. Que ce soit à l'occasion d'articles, d'essais, de traductions, certains noms reviennent : G. Pommerand, J.-L. Brau, Dashiell Hedayat, le groupe Mandala, J.-J. Lebel, François Di Dio (responsable des éditions du Soleil Noir).

### *Le mouvement communautaire*

Le mouvement communautaire part des années 1968-1970 d'une façon très discrète, et prend l'ampleur d'un véritable mouvement utopique. Il a été symbolisé par ceux qui élevaient des chèvres dans les Cévennes, mais sa réalité fut tout autre et il toucha aussi les grandes villes. Bon nombre de communautés urbaines se mirent en place à une époque où les « collectifs » de toute sorte fleurissaient et où le discours sur l'autogestion se répandait. La fuite des villes semble avoir été préparée dès la première moitié des années soixante par le retour à la terre de quelques précurseurs, souvent d'origine bourgeoise ou intellectuelle, qui exprimèrent une révolte contre la société sans en avoir la dimension collective et politique.

La presse s'attacha surtout aux expériences rurales car elles étaient plus « jusqu'aboutistes ». Les quelques études sérieuses témoignent de la difficulté de saisir un phénomène éphémère. Aucune étude ne put être faite sur une durée de temps importante et toutes se limitèrent à une prospection régionale. Certains auteurs parlent de plusieurs centaines de communautés et de plusieurs dizaines de milliers de communautaires, au moins durant les mois d'été. La presse donna d'une certaine façon une dimension mythique au « communard », avec une représentation très ambivalente, le marginal étant à la fois le barbare dans la cité et le bon-sauvage, le damné et le sauveur. Il fut cependant décrit en termes péjoratifs et réducteurs, portrait-robot pourtant en totale opposition avec le nombre et la variété des

communautés : politiques, orientales, artistiques, mystiques, sexuelles, pédagogiques ou rousseauistes, fermées ou ouvertes – la multiplicité des genres témoignant de la multiplicité des influences et des aspirations. Les communautés rurales furent souvent l'un des temps forts de la vague du retour à la nature, aux traditions et à l'artisanat, mouvance dont furent issus bon nombre de militants écologistes.

### *La « route »*

Le mythe de la route est probablement le mythe principal de la culture Beat. Si la grande mode de la route – tant au niveau des départs que du regard des médias – se situe après 1968, ce sont les précurseurs qui créèrent le mythe, la vague de l'après-mai s'inscrivant déjà dans un contexte de généralisation du tourisme de masse : apparition des gros porteurs Boeing 747, baisse des tarifs (le prix moyen d'un Paris-New-york chute de 68% entre 1960 et 1970), développement des charters (création de « Nouvelles frontières » fin 1967). Ce qu'apporta la contre-culture, ce sont des orientations, des destinations et surtout de nouvelles façons de voyager : l'anti-tourisme, l'anti-voyage, pour reprendre le titre du roman de Muriel Cerf paru en 1974. Défi supplémentaire à l'ordre établi, par définition sédentaire, le nomadisme est, avec le fait d'être ensemble, la pop et le joint, une des constantes du mouvement. Sur les chemins des communautés et festivals durant l'été ou pour un périple en Inde de plusieurs mois, ils furent des milliers touchés par la grâce de l'auto-stop.

Mais le voyage est d'abord intérieur et les routards ne veulent plus visiter mais se confronter à d'autres émotions, rompre avec des préjugés d'Occidentaux et avec « le système ». La route, la micro-société mouvante et chevelue qu'elle engendre rapidement et les pertitions qu'on lui prête ne sont pas du goût des aînés. La route ne pouvait mener qu'à la drogue et à la déchéance. À partir de 1970 c'est l'impression qui reste de la lecture de la plupart des articles de la grande presse. Pourtant, si tous les routards touchent à la drogue, jusqu'en 1974-1975, les vrais junkies restent minoritaires. À l'exception de la presse parallèle, les vrais récits de voyages furent absents.

Le mythe de la route mourrut probablement victime de son succès, mais aussi faute de trouver des destinations qui échappaient au tourisme de masse. Lorsqu'en 1973 paraissent *Le guide de l'Asie pour trois fois rien* (premier guide de l'anti-tourisme) et le *Guide du routard*, le mythe de la route est déjà définitivement dénaturé.

### *La drogue*

Le thème de la drogue a été remis au goût du jour et développé par la contre-culture mais il faut noter que, selon la police, il y avait beaucoup plus de toxicomanes durant l'entre deux guerres qu'au début des années 1970. Dans les années 1960, mis à part quelques initiés en contact avec les milieux nord-africains ou avec les Noirs américains (militaires ou jazzmen) les Français ne connaissaient

rien au cannabis, encore moins aux hallucinogènes. Après 1968 on assista à une propagation des consommations et à une diversification des substances utilisées. Le discours tenu par la presse parallèle (lorsqu'elle osa en parler, c'est à dire à l'exemple d'*Actuel*, vers 1971-1972) est révélateur, en ce sens qu'il dénonça presque toujours la confusion entre l'expérience hallucinogène, le « petit joint cool » et la « défonce » des junkies.

Le nombre des toxicomanes ne cessa néanmoins d'augmenter, éloignant ces pratiques du mythe contre-culturel (morts par overdose : 1969 : 1 ; 1971 : 11 ; 1973 : 13 ; 1976 : 59...). Mais si ces consommations se situent sur fond de crise de civilisation, de contre-culture et de mouvement pop, il semble que ces pratiques s'éloignèrent de plus en plus de la mythologie contre-culturelle au fur et à mesure que leur usage se répandait dans la société française (perte de l'image contre-culturelle).

### *La mode*

Le style « Flower Power » fut très rapidement adopté par les circuits commerciaux. Dans un premier temps, les yeux furent tournés vers l'Orient et l'Asie, contrées où certains avaient fait la Route. L'anti-mode des hippies de San-Francisco fut très vite reprise par les stylistes qui la transmirent très largement édulcorée, à l'image d'Yves Saint-Laurent qui reprit certaines caractéristiques du courant folklorique et réalisa en 1969 des modèles en patchwork très marqués par l'influence hippie. Peu à peu la mode hippie laissa la place à un style naturel ou artisanal. L'écologie devenant un mot-clé, tout ce qui était fait-main, tricoté ou peint, nature ou cuir, en soie brute ou en lin inspira public et couturier. La mode naturelle connut son apogée en 1975.

Enfin, il convient de laisser une place à part au blue jean qui accompagna l'ensemble des mouvements culturels des années 1960 et 1970. Il y eut peu de costumes par définition aussi à la mode que celui des hippies, pourtant radicalement anti-modes.

## **Discussion**

### *Bertrand Lemonnier*

La culture jazzistique est, me semble-t-il, très élitiste en France dans les années soixante et on peut se demander si ces milieux du jazz ne sont pas restés dans une sorte de ghetto culturel dont ils ne sont que très peu sortis sauf peut-être dans les années soixante-dix. En même temps, il y a une vision un peu fantasmatique des États-Unis.

### *Michelle Zancarini-Fournel*

Sur quelles sources vous êtes-vous appuyés pour définir le public ?

### *Ludovic Tournès*

J'ai trouvé des enquêtes dans des revues comme *Jazz Magazine*, on a des indications dans la presse, et j'ai fait moi-même un certain nombre d'enquêtes orales. On trouve des éléments d'information dans les prix des adhésions aux clubs, dans le prix des concerts par rapport aux salaires mensuels des différentes catégories socio-professionnelles. Les ouvriers ne peuvent pas se payer les concerts de jazz.

*Bertrand Lesueur*

Le public de la contre-culture est différent, c'est celui des LEP qui se sentent rejetés et trouvent un point d'ancrage dans la contre-culture.

*Michelle Zancarini-Fournel*

Le mouvement communautaire est en effet bien plus étendu qu'on a bien voulu le dire et la ministère de l'Intérieur recense 2 000 communautés en 1972. Le nombre de personnes qui en font partie est très variable, le chiffre varie entre l'été et l'hiver en raison de l'inconfort des lieux d'habitation.