

Introduction

La chronique sociale : une caractéristique définitoire du rock britannique ?

Guillaume CLÉMENT

« *I read the news today, oh boy.* »
The Beatles, « *A Day in the Life* »,
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

La musique rock fait son apparition au Royaume-Uni dès les années 1950 suite au succès rencontré outre-Manche par le rock'n'roll américain et ses artistes les plus en vue comme Elvis Presley, Little Richard ou encore Buddy Holly. De nombreux jeunes britanniques, tels les futurs Beatles Paul McCartney et John Lennon, se délectent de cette nouvelle musique jeune et fouguese, alliant sonorités folk et blues, et s'équipent d'instruments pour jouer des reprises de leurs idoles. Progressivement, une version britannique de cette musique rock'n'roll prend son essor au sein de ce public d'amateurs et se démarque de ses influences américaines pour devenir un genre identifiable à part entière qui investit le devant de la scène culturelle au Royaume-Uni au début des années 1960. De nombreuses formations à guitares, comme The Rolling Stones, The Kinks ou The Who, s'engagent dans le sillage des Beatles et rencontrent un grand succès, y compris aux États-Unis, à tel point que l'étiquette *British Invasion* leur est accolée.

Au cours des années et décennies suivantes, le rock britannique continue son évolution foisonnante en se diversifiant en sous-genres parfois adossés à une sous-culture de jeunesse, qu'il s'agisse des sonorités psychédéliques ou progressives de groupes comme Pink Floyd, Yes et Genesis, ou du glam-rock illustré par Slade et T-Rex, alors que d'autres, comme David Bowie ou Queen, se situent au croisement de ces deux courants et y ajoutent une image plus subversive. Les années 1970 sont également marquées par l'apparition d'un rock aux sonorités plus dures, qu'il s'agisse du hard-rock et du heavy metal (incarné par Led Zeppelin, Black Sabbath, ou, plus tard, Motörhead, par exemple), ou encore de la verve désabusée des groupes punk comme The Sex Pistols ou The Clash. L'énergie de ce type de rock continue de se faire sentir dans les années 1980, sous des formes il est vrai un peu moins abrasives,

dans le cadre des mouvements post-punk et new wave (Joy Division puis New Order, The Smiths mais aussi Tears For Fears) qui incorporent des sonorités plus électroniques. Il faut ensuite attendre les années 1990 pour voir les guitares faire un retour fracassant sur le devant de la scène avec les groupes rassemblés par la presse sous la bannière Britpop, comme Blur, Oasis, Pulp et Suede, dont l'influence perdure chez de nombreux groupes locaux en activité dans les années 2000 et aujourd'hui encore (Coldplay, Muse, Radiohead, Arctic Monkeys, pour n'en citer que quelques-uns).

Dans la plupart des cas mentionnés jusqu'ici, l'évolution de la scène rock britannique accompagne le plus souvent les transformations de la société visibles à l'époque. Dans les années 1950, la relative prospérité économique et l'impact démographique du baby-boom ont contribué à l'émergence des adolescents en tant que classe de consommateurs de premier plan à laquelle le rock'n'roll, musique « jeune » par excellence, était tout particulièrement destinée. Dans les années suivantes, les paroles parfois subversives des groupes de rock, abordant des thèmes proches de la sexualité, et le mode de vie des rock stars, entre drogue et excès, semblent accompagner la révolution permissive au Royaume-Uni, qui dépénalise l'avortement et l'homosexualité dans les années 1960. De même, la vague punk des années 1970 fournit la bande-son idéale d'un pays en crise socio-économique dont The Sex Pistols et The Clash font volontiers l'écho. Il serait toutefois erroné de penser que le rock se situe toujours du côté de la contestation, bien au contraire. Plus récemment, les groupes de Britpop ont contribué à redonner ses lettres de noblesse au rock britannique tout en affirmant avec fierté leurs origines et influences britanniques, ce qui conduisit certains groupes comme Oasis et Blur à être courtisés par le Parti travailliste de Tony Blair dans la course aux élections législatives de 1997 pour s'appuyer sur cette vision positive de la britannicité qui contribua au phénomène *Cool Britannia*. Toutefois de nombreux groupes étiquetés « Britpop », comme Pulp, ou éloignés de ce format, comme Radiohead, ont proposé une vision plus critique, dénonçant diverses dérives de la société britannique.

Ce court panorama de l'histoire du rock au Royaume-Uni révèle un genre diversifié, foisonnant, et, à bien des égards, difficile à circonscrire et à définir. Depuis les années 1970, de nombreuses études universitaires ont été consacrées au rock sans qu'aucun consensus précis n'émerge quant à sa définition en tant qu'objet d'étude, tant les frontières du genre musical rock demeurent difficiles à placer de manière indubitable. La tentation pourrait être grande de considérer le rock comme un genre de musique populaire reposant de manière prédominante sur l'usage de la guitare électrique, mais la seule réflexion sur cette instrumentation soulève d'emblée des limites évidentes dès lors qu'on se penche ne serait-ce que sur les groupes fondateurs du genre, comme The Beatles, dont plusieurs titres emblématiques n'utilisent pas cet instrument (« Eleanor Rigby » par exemple, n'accompagne la voix de Paul McCartney que par quelques instruments à cordes). Il semble dès lors préférable de se placer dans la lignée de Simon Frith, qui, dès 1984,

proposait de considérer le rock comme un « aspect de la pop [...] une musique produite commercialement pour une consommation simultanée par le marché de masse de la jeunesse¹ ». Ainsi, la musique rock s'entendrait en tant que participante à part entière de la musique pop, mais cette définition, si elle semble bien valable lorsqu'elle est appliquée à des époques comme les années 1960 et 1970, quand le rock dominait véritablement les ondes, pose problème lorsque l'on tente d'en vérifier la pertinence dans les années 2020, marquées par une nette préférence pour les musiques urbaines et électroniques par le public jeune. Claude Chastagner a, de son côté, proposé d'utiliser les termes *rock* et *pop* en suivant quelques conventions judicieuses : « Par convention, nous appellerons "rock and roll" la musique des années cinquante, "pop" celle du début de la décennie suivante, et "rock" le style qui se met en place à partir des années 1965-1966². » Ces propositions reposent sur la considération du *style* rock au sein de la musique pop et sa présence au sein du marché de la musique de la jeunesse. Recentrer le débat sur la question du style musical, dans un sens plus large que celui de l'instrumentation seule, apparaît en effet comme un choix permettant de prendre en compte le rock dans sa diversité, et c'est bien cette méthode qui semble mise en avant par le musicologue Allan F. Moore : « Les styles du rock tendent à se distinguer de la soul et de ses excroissances comme le funk particulièrement dans leur traitement de l'instrumentation, de la syncope et de la voix [...]. Les styles du rock sont distincts des styles du disco et, plus récemment, de la dance, dans leur traitement de la syncope [...] et dans leurs médias et lieux de diffusion privilégiés³. » Ainsi, Moore revient bien sur la question de l'instrumentation en y associant des caractéristiques vocales et rythmiques, tout en insistant sur la réception et l'usage de la musique, plus particulièrement sur les lieux et les contextes de sa diffusion, permettant de prendre en compte son public dans sa dimension sociologique. Surtout, Moore s'engage ici dans une voie contrastive et définit le rock par ce qu'il n'est pas, à savoir un style différent de musiques plus dansantes comme le disco ou la dance.

Or, les frontières entre le rock et ces genres ne sont pas imperméables, et une étude du rock au Royaume-Uni pourrait très bien choisir de s'approprier cette catégorie musicale dans son acception la plus large possible, en y associant, entre autres, le metal, le trip-hop (genre très en vogue en marge du succès du rock britannique des années 1990, dans le sillage de Massive Attack et de Portishead), le rap (notamment The Streets, rappeur anglais des années 2000 influencé par les sonorités et instrumentations du rock), ou encore les musiques électroniques (on peut penser à Fatboy Slim et The Prodigy, groupes proches de la scène big beat des années 1990, mêlant

1 Simon FRITH, *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'roll*, Londres, Constable, 1983, p. 6. « *Rock (as an aspect of pop) is music produced commercially for simultaneous consumption by a mass youth market.* »

2 Claude CHASTAGNER, *De la culture rock*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 10.

3 Allan F. MOORE, *Rock: The Primary Text*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 1.

instrumentations rock et électro). Pourtant, le présent ouvrage entend se concentrer sur une définition plus restreinte du rock afin d'en faire un objet d'étude non seulement plus cohérent, mais également plus aisé à décrire et à comprendre. La question de l'instrumentation pourra certes jouer un certain rôle dans la prise en compte ou non de tel ou tel groupe, et la plupart des artistes mentionnés ici sont en effet connus pour leur usage prédominant de la guitare électrique et d'une section rythmique en 4/4 jouée à la basse et à la batterie, mais il semble préférable d'associer à ces caractéristiques la thématique cruciale de la réception, pour reprendre l'argument proposé par Allan F. Moore. En effet, les groupes qui peuplent la discographie retenue pour cet ouvrage se distinguent par le fait qu'ils sont *perçus* (par le public, la presse spécialisée, ou l'industrie du disque) comme participant à la scène rock. Comme dans toute entreprise artistique, si l'intention de l'artiste reste primordiale, c'est sans doute la manière dont le public s'approprie l'objet qui doit, *in fine*, déterminer la signification ultime de l'œuvre d'art. Par conséquent, dans un ouvrage qui souhaite explorer les liens entre musique rock et chronique sociale, on pourra proposer de se concentrer sur des chansons et des albums qui sont perçus comme participant à une plus vaste entreprise de commentaire sur l'état de la société.

En effet, du fait du profond ancrage de la musique rock dans son contexte social, il n'est pas étonnant de remarquer que la sociologie constitue un point d'entrée dans l'analyse universitaire traditionnelle de ce genre musical. L'un des ouvrages fondateurs de ce domaine, écrit par Simon Frith en 1979, porte d'ailleurs un titre sans équivoque : *The Sociology of Rock*⁴. Les travaux tout aussi essentiels du Centre for Contemporary Cultural Studies de l'université de Birmingham ont également contribué à l'essor de ce champ particulier de la recherche, en confrontant l'étude de la musique populaire, et notamment du rock, à la sociologie à travers le prisme des sous-cultures de la jeunesse⁵. C'est de ce groupe de recherche qu'est issu Dick Hebdige, auteur de l'ouvrage de référence sur les sous-cultures des années 1960 et 1970 comme les Mods, Rockers, Teddy Boys et Punks, dont une analyse en termes de logique de classe sociale est mise en avant⁶. Plus récemment, quelques chercheurs ont continué à explorer les rapports entre musique rock et société, qu'il s'agisse de travaux issus des *cultural studies*, de la sociologie, ou encore de l'histoire. L'historien français Bertrand Lemonnier a ainsi écrit plusieurs ouvrages analysant l'émergence et la popularité des Beatles en parallèle aux évolutions sociohistoriques dont le Royaume-Uni a été le témoin dans les années 1960. Enfin, les rayons « musique » des librairies britanniques sont souvent bien fournis en monographies de groupes ou de

4 Simon FRITH, *The Sociology of Rock*, Londres, Constable, 1978. Une version mise à jour de cet ouvrage, intitulée *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*, fut publiée cinq ans plus tard.

5 Stuart HALL et Tony JEFFERSON (dir.), *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in Post-War Britain*, Londres, Routledge, 1993. Une première version de cet ouvrage fut publiée en 1975 dans *Working Papers in Cultural Studies*.

6 Dick HEBDIGE, *Subcultures: The Meaning of Style*, Londres, Methuen, 1979.

scènes particulières, souvent écrites par des journalistes de la presse spécialisée qui sont amenés à évoquer la saillance d'un musicien ou d'un album dans son contexte historique. Cette catégorie rassemble plusieurs ouvrages de renom, souvent très complets et pertinents sans pour autant être le fruit de travaux de recherche universitaire, comme, par exemple, l'ouvrage de John Harris (journaliste ayant travaillé pour le *Guardian* et le *New Musical Express*, entre autres) sur les liens entre la scène Britpop et le *New Labour* de Tony Blair⁷, ou encore l'histoire extrêmement détaillée de la scène punk britannique écrite par Jon Savage en 1991⁸.

Dès lors qu'un musicien utilise sa musique pour dépeindre son quotidien, mais aussi celui de ses pairs, et refléter par là même un fait de société propre à son époque ou tout autre événement d'actualité, son entreprise créatrice revêt les caractéristiques de la chronique sociale, qui est alors perçue notamment par le biais des paroles de chansons. L'auteur peut en effet puiser l'inspiration dans des expériences personnelles qui peuvent être la conséquence de faits sociaux qui le dépassent, ou alors faire partie d'une expérience partagée par une grande partie de la communauté, conférant ainsi une certaine authenticité aux paroles composées. Le terme de *chronique* sociale a été retenu pour être placé au cœur de cet ouvrage, mais il nécessite quelques précisions. Quelle différence faire, en effet, entre *chronique*, *commentaire* et *critique*? Il est évident que seul ce dernier terme implique un point de vue négatif, alors que les deux premiers se distinguent par une certaine neutralité, sans pour autant exclure toute pertinence ni même véhémence. Le terme de *commentaire* est celui qui semble le plus souvent utilisé dans la littérature anglophone critique et universitaire pour caractériser toute entreprise artistique (musique, film, littérature, entre autres) qui entend proposer une description et une réflexion portant sur des enjeux sociopolitiques. Néanmoins, c'est bien le terme *chronique* qui a été choisi car sa définition reste très proche de celle de *commentaire* tout en évitant de faire le calque de l'expression anglaise *social commentary*, et les connotations variées de ce terme, teinté de réalisme quasi journalistique, mais également de significations liées à un certain systématisme, nous ont parues idéales pour mettre le doigt sur la capacité indéniable du rock britannique à proposer une vision réaliste de la société à divers moments de son histoire.

L'un des exemples les plus convaincants de la musique populaire devenant le reflet de toute une époque peut être trouvé dès les origines du rock britannique, notamment chez les Beatles, dont la carrière musicale dans les années 1960 vit le groupe, mais également la société britannique dans son ensemble, traverser des événements historiques et tendances sociologiques profondes que les paroles des chansons ne pouvaient manquer d'illustrer, et parfois de critiquer.

⁷ John HARRIS, *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock*, Londres, Fourth Estate, 2003.

⁸ Jon SAVAGE, *England's Dreaming: The Sex Pistols and Punk Rock*, Londres, Faber & Faber, 1991.

Les premiers albums des Beatles sont en effet empreints de sentimentalité et de romantisme adolescents, thèmes de prédilection de la musique populaire dans son ensemble comme le rappelait non sans humour J. G. Peatman : « *All successful pop songs are about romantic love [...] the “happy in love” song, the “frustrated in love” song, and the “novelty song with sex interest”⁹.* » De nombreux titres du début de carrière du groupe de Liverpool illustrent cette tendance : « *I Saw Her Standing There* », « *She Loves You* », « *Love Me Do* », « *P.S. I Love You* », « *Can't Buy Me Love* » et « *I Want To Hold Your Hand* ». La présence de ce thème de prédilection n'est guère surprenante car les membres du groupe, eux-mêmes à peine entrés dans l'âge adulte, composent des textes représentatifs de leur quotidien, et leur public en majorité jeune se reconnaît dans ces paroles. Néanmoins, le succès d'un tel genre musical conçu par des jeunes pour des jeunes peut également s'expliquer par l'essor, au sein de la société britannique, de la jeunesse en tant que cible commerciale à part entière, dotée d'un pouvoir d'achat et constituant un marché spécifique, particulièrement pour l'industrie musicale, comme le rappelle Simon Frith dans *Sound Effects* : « L'adolescent était simplement une création commerciale [...]. Les adolescents avaient un pouvoir d'achat qu'ils pouvaient consacrer à de nouveaux biens¹⁰. » Culturellement, ce groupe se distingue par des codes, notamment musicaux et vestimentaires, appartenant aux sous-cultures telles que celles des mods et des rockers, qui associent mode et musique à leur image afin de construire leur propre identité. Or, il est intéressant de noter que les choix d'apparence vestimentaire des Beatles au cours de leur carrière reflètent différentes modes vestimentaires inspirées des sous-cultures de jeunesse prédominantes dans les années 1960. Au début de leur carrière, notamment lors de leur résidence à Hambourg précédant leur premier album, les Beatles adoptent le look de la sous-culture rocker avec blousons en cuir et gomina. De retour en Angleterre, sous l'impulsion de leur manager Brian Epstein, ils revêtent les costumes, cravates et coupes au bol plus classiques qui les rendent néanmoins plus « inoffensifs » aux yeux des mères de famille. Cette apparence est, dans une certaine mesure, empruntée à la sous-culture mod et à son allure impeccablement soignée. Ce n'est qu'à partir de 1967 que le groupe adopte un style plus coloré – sous l'influence de la sous-culture hippie – qui apparaît sur la pochette de l'album *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band*¹¹.

Bien que ce dernier album soit emblématique du virage pris par le groupe en direction du psychédélisme, de nombreux titres de la seconde moitié de la carrière des Beatles se distinguent par un ancrage dans une certaine réalité pouvant servir de support à une chronique sociale. Les célèbres titres « *Penny Lane* » et « *Strawberry Fields Forever* », distribués sur le même

9 J. G. PEATMAN, « *Radio and Popular Music* », in Paul LAZARSFELD et Frank STANTON, *Radio Research*, New York, Duell Sloan & Pearce, 1944, p. 335-393.

10 « *Teenagers had money to spend and new goods to spend it on.* » Simon FRITH, *op. cit.*, p. 183.

11 THE BEATLES, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, 1967).

45 tours, font en effet référence à des quartiers de Liverpool fréquentés par les membres du groupe dans leur jeunesse :

*On Penny Lane there is a barber showing photographs
Of every head he's had the pleasure to have known
And all the people that come and go stop and say hello
On the corner is a banker with a motorcar,
And little children laugh at him behind his back.
And the banker never wears a mac
In the pouring rain, very strange.
Penny Lane is in my ears and in my eyes.
There beneath the blue suburban skies.*

Les paroles pittoresques et le rythme enjoué du titre peuvent évoquer, dans une certaine mesure, l'optimisme des années *Swinging London*, comme le suggère le critique Ian MacDonald, auteur d'un ouvrage de référence sur le groupe : « Avec sa vision du "ciel bleu de la banlieue" et sa confiance vigoureuse et sans limites, "Penny Lane" évoque à merveille l'esprit d'une époque, et ce plus que n'importe quel autre produit culturel du milieu des années soixante. Partant du point de vue d'une bande de gamins fûtés qui rentrent de l'école, "Penny Lane" est à la fois naïve et complice, mais avant tout exaltée d'être en vie¹². » Ces références au réel sont néanmoins diluées dans des textes teintés d'onirisme, John Lennon déclamant, par exemple, « *nothing is real* » au milieu du texte de « *Strawberry Fields Forever* », qui évoque pourtant un lieu bien connu dans son quartier de Woolton.

Si de nombreux textes des Beatles reflètent le mode de vie de leurs jeunes contemporains, force est de constater que cette évocation incorpore également des éléments plus subversifs en rapport avec la libération sexuelle vécue par la jeunesse dans les années 1960. Cette décennie est en effet marquée par le célèbre *Summer of Love* de 1967, lorsque, dans le sillage des festivals auxquels de nombreux jeunes hippies prirent part à San Francisco, concerts et autres festivités similaires furent organisées notamment à Londres autour de groupes de la scène psychédélique. Au Royaume-Uni, les années 1960 sont marquées par plusieurs réformes progressives, notamment en relaxant les lois relatives à la censure (permettant la publication d'ouvrages auparavant jugés « obscènes » comme *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence). En 1967, de nombreuses lois dites « permissives » sont votées par le Parlement et dépenalisent l'avortement (*Abortion Act*) ou encore les relations homosexuelles masculines (*Sexual Offences Act*), et les règles concernant le divorce sont assouplies deux ans

¹² « With its vision of "blue suburban skies" and boundlessly confident vigour, Penny Lane distills the spirit of that time more perfectly than any other creative product of the mid-Sixties. Couched in the primary colours of a picture-book, yet observed with the slyness of a gang of kids straggling home from school, Penny Lane is both naïve and knowing – but above all thrilled to be alive. » Ian MACDONALD, *Revolution In The Head*, Londres, Pimlico, 2005 (2^e éd.), p. 221.

plus tard. Ces réformes traduisent une attitude plus détendue à l'égard de la sexualité, qui devient plus visible dans les médias (n'oublions pas que *The Sun* fera figurer pour la première fois dans ses pages une jeune femme aux seins nus en 1970) mais également dans la musique populaire. Enfin, ces réformes s'accompagnent d'un mouvement visant à inclure de manière plus générale la jeunesse dans la vie politique du pays, se traduisant par le choix d'accorder le droit de vote aux jeunes personnes à partir de 18 ans, au lieu de 21, à partir de 1969.

De la même manière qu'ils ont progressivement incorporé des éléments plus expérimentaux au sein de la musique populaire, les Beatles ont aussi introduit des thématiques plus ouvertement sexuelles. Ainsi, pour prendre l'exemple de leur album éponyme paru en 1968¹³, plusieurs morceaux sont plus qu'évocateurs du phénomène de libération sexuelle, comme « *Why Don't We Do It In The Road* », au titre sans équivoque, mais aussi « *Back in the USSR* » (« *The Ukraine girls really knock me out [...] The Moscow girls make me sing and shout [...] Come and keep your comrade warm* »), ou encore « *Happiness is a Warm Gun* » (« *When I hold you in my arms and I feel my finger on your trigger* »). Passés maîtres dans l'art de composer des chansons et de repousser les limites de la bienséance, les Beatles jouent avec les mots et écrivent des textes de plus en plus sujets à controverse, ce qui les conduit même à s'aventurer sur un terrain plus politique.

Dans cette optique, « *Taxman* » (sur l'album *Revolver* en 1966) figure parmi les textes les plus ouvertement politiques des Beatles. George Harrison, ayant appris l'étendue des impôts qu'il devait reverser à l'état sur ses très confortables revenus, composa un texte sarcastique vilipendant un percep-teur décrit comme particulièrement cupide :

*Should five per cent appear too small,
Be thankful I don't take it all.
'Cause I'm the taxman,
Yeah, I'm the taxman.
(if you drive a car, car) – I'll tax the street
(if you try to sit, sit) – I'll tax your seat
(if you get too cold, cold) – I'll tax the heat
(if you take a walk, walk) – I'll tax your feet [...]
Don't ask me what I want it for,
Ah-ah, Mister Wilson,
If you don't want to pay some more,
Ah-ah, Mister Heath*¹⁴.

Le passage « *should five per cent appear too small* » fait ainsi référence au taux d'imposition maximal de 95 %, en vigueur à l'époque, mais le parolier poursuit, peut-être involontairement, sa chronique des années 1960

¹³ THE BEATLES, *The Beatles* (Parlophone, 1968).

¹⁴ THE BEATLES, « *Taxman* », *Revolver* (Parlophone, 1966).

en apostrophant les leaders des deux principaux partis politiques au Royaume-Uni : le Premier ministre travailliste Harold Wilson (qui les a pourtant fait décorer par la Reine un an auparavant) et le conservateur Edward Heath. Il semble pourtant difficile de considérer « Taxman » comme une chanson véritablement engagée, c'est-à-dire une chanson écrite dans le but de dénoncer un état de fait, d'autant plus que les deux principaux partis politiques britanniques semblent mis sur un pied d'égalité, ce qui empêche toute prise de parti claire.

Si les textes des Beatles reflètent à plusieurs degrés les évolutions sociales et culturelles des années 1960, leurs chansons restent le plus souvent à l'état de chronique sociale plutôt que de chanson réellement engagée, bien que la frontière entre ces deux genres soit parfois difficile à établir. S'agissant des Beatles, l'ambiguïté et le manque de cohérence politique proviennent autant de l'attitude prudente de leur manager Brian Epstein que des fréquents désaccords entre Paul McCartney et John Lennon quant à la présence d'idées politiques dans leur musique, ce dernier ayant été plus à même de souhaiter voir la musique de son groupe devenir plus politisée. La chanson la plus emblématique de ce point d'achoppement demeure « Revolution 1 », qui figure sur le célèbre album blanc de 1968. Enregistrée au moment même des événements de mai 1968 en France, et suite à un début d'agitation au sein des universités britanniques, cette chanson fait état de ces phénomènes sociaux tout en donnant l'impression que les Beatles essaient de donner une leçon aux jeunes militants de l'époque.

*You say you want a revolution
Well you know, we all wanna change the world.
You tell me that it's evolution
Well you know, we all wanna change the world.
When you talk about destruction
Don't you know that you can count me out/in.
Don't you know it's gonna be alright? [...]
You say you'll change the constitution
Well, you know, we all wanna change your head
You tell me it's the institution
Well you know, you'd better free your mind instead
But if you go carrying pictures of Chairman Mao
You ain't gonna make it with anyone anyhow
Don't you know it's gonna be alright?*

Plusieurs biographes du groupe évoquent l'hésitation qui apparaît à la fin de la première strophe lorsque l'on entend « *don't you know that you can count me out* », puis « *in* » après une courte pause, en attribuant le « *out* » à McCartney et le « *in* » à Lennon. Cela donne lieu à une ambiguïté quant au sens du texte : les Beatles souhaitaient-ils rejoindre les mouvements contestataires ou les condamner ? À en juger par la teneur du reste du texte, il

semble bien que le point de vue de McCartney l'ait emporté car la chanson reste globalement assez critique vis-à-vis du militantisme en général, mais aussi du communisme – comme l'indique la pique envers Mao qui conclut le texte¹⁵.

Les Beatles sont souvent considérés comme les pères fondateurs du rock britannique en tant que genre et exercent jusqu'à ce jour une influence considérable sur la scène musicale nationale. Toutefois, lorsque l'on considère l'héritage du groupe aujourd'hui, la dimension sociohistorique de ses textes n'est pas nécessairement l'aspect le plus communément mis en avant. Pourtant, les chansons citées ci-dessus (et bien d'autres encore) reflètent indéniablement des problématiques sociales et événements historiques emblématiques des années 1960 au Royaume-Uni, qu'il s'agisse de l'essor de la culture de la jeunesse (et des sous-cultures), de la libération des mœurs ou encore de l'agitation politique ambiante. L'exemple des Beatles conduit à se poser une première série de questions sur les modalités de fonctionnement de la chronique sociale telle qu'elle apparaît au travers de la musique populaire. L'incorporation de thématiques sociétales d'actualité dans une chanson est-elle toujours le fruit d'une démarche volontaire de parolier qui adopte la posture du chroniqueur ? Ou s'agit-il plutôt d'une fatalité, la musique ne pouvant s'empêcher de refléter son époque ? Cet ouvrage tentera de répondre à de telles questions.

Le rapide portrait du rock britannique brossé au début de cette introduction rassemble des groupes et artistes qui sont à présent reconnus pour la qualité de leur création musicale mais aussi pour avoir reflété leur époque de manière particulièrement saillante, par exemple les groupes de la vague punk des années 1970, ou, plus récemment, Blur et Radiohead entre autres. Mais d'autres pensionnaires du panthéon du rock britannique ne semblent pas bénéficier de la même réputation notamment en raison de paroles de chansons qui seraient moins lourdes de sens (on peut penser notamment à des groupes de rock progressif comme Genesis, mais aussi à des groupes contemporains comme Coldplay). Le succès commercial d'un groupe ne dépend certes que rarement de la qualité de ses paroles, mais il est intéressant de se pencher sur les artistes qui ont pu concilier chronique sociale et présence soutenue au sommet du hit-parade.

À ce stade, il paraît important de souligner que le corpus discographique retenu pour cet ouvrage, s'il cherche à refléter dans ses grandes lignes les groupes et mouvements les plus représentatifs de l'histoire du rock britannique depuis les années 1960, reste confronté à des limites inhérentes à cet objet d'étude, à savoir le relatif manque de diversité sociologique, voire anthropologique, au sein de ses acteurs dominants. D'une part, la très

¹⁵ Ce texte et ses attermoissements pourraient tout aussi bien refléter les ambiguïtés des prises de position politiques de John Lennon lui-même, puisqu'il a parfois été désigné comme le musicien le plus politisé du groupe, notamment en raison de ses affinités avec Tariq Ali et le mouvement radical *New Left*. Toutefois, certains membres de ce groupuscule reprochaient aussi à Lennon son manque d'engagement réel en faveur de la gauche révolutionnaire.

grande majorité des artistes traités ici se trouvent être anglais. Il ne s'agit pas là d'un choix conscient des auteurs, mais simplement de la réalité statistique et démographique du Royaume-Uni où plus de 80 % de la population est anglaise, et cette réalité se traduit inévitablement dans l'industrie musicale, dont les acteurs principaux sont établis à Londres. Toutefois, de nombreux grands groupes de rock gallois, écossais, et nord-irlandais, de Manic Street Preachers à Franz Ferdinand en passant par Snow Patrol, ont bien marqué des générations de fans tout en jouant un rôle certain dans la mise en avant d'identités non-anglaises au sein de la britannicité. À regret, cette question ne pourra être traitée dans cet ouvrage car elle aurait nécessité des approfondissements peu compatibles, quoique fascinants, avec l'approche diachronique appelée par la problématique retenue¹⁶.

D'autre part, une critique parfois faite à l'égard du rock à l'heure actuelle soulève son manque de représentativité de la société dans sa diversité, reposant sur le constat que l'écrasante majorité des musiciens et du public continue à consister d'hommes blancs, et ce en dépit des racines du rock'n'roll des années 1950 dans les musiques noires américaines. Par conséquent, dans le cadre d'un ouvrage qui entend analyser la chronique sociale à l'œuvre au sein du rock, comment concilier le manque de diversité visible au sein de ses acteurs avec la capacité de ce genre musical à peindre un portrait fidèle de la société britannique dans sa complexité et dans ses travers ? De même que face à la question soulevée par les rapports entre rock et britannicité, il aurait été difficile de traiter de manière efficace la mise en avant de thématiques sociales liées au statut des femmes ou des minorités en suivant l'approche chronologique retenue pour cet ouvrage. Les auteurs du présent livre entendent pourtant affirmer que le rock britannique demeure sensiblement plus apte à refléter une certaine diversité que sa réputation ne le suggère. D'une part, plusieurs musiciennes de renom ont progressivement atteint un statut emblématique dans le rock britannique, notamment après la vague punk (Siouxsie and the Banshees) mais aussi pendant le succès de la Britpop des années 1990, avec Sleeper, Catatonia et Elastica, pour ne citer que quelques groupes. Ainsi, la question des identités de genre dans le rock a déjà fait l'objet de nombreuses études universitaires avec lesquelles que le présent ouvrage n'entend pas faire doublon¹⁷. Pour revenir aux Beatles, un ouvrage récent de Christine Barrett-Feldman a considérablement permis de défricher la question du rapport du rock au genre en réenvisageant l'histoire d'un grand groupe influent d'une perspective féminine¹⁸. De même, il

16 Quelques travaux universitaires ont néanmoins déjà commencé à étudier la contribution du rock à l'affirmation des identités écossaise et galloise, voire aux identités régionales en Angleterre, par exemple Martin CLOONAN, « Pop and the Nation-State: Towards a Theorisation », *Popular Music*, 18, n° 2, 1999, p. 193-207 ; ou encore le séminaire « *Popular Culture, Politics and Identity in the UK* », organisé à l'université Rennes 2 en 2023-2024.

17 L'article de Sara COHEN (« Popular music, gender and sexuality », in Simon FRITH, Will STRAW et John STREET, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 226) propose une introduction efficace et de nombreuses références bibliographiques.

18 Christine FELDMAN-BARRETT, *A Women's History of the Beatles*, New York, Bloomsbury, 2021.

serait faux de considérer le rock britannique comme un genre exclusivement blanc, car plusieurs groupes proposent une image plus diverse et proche de la société multiculturelle, depuis l'exemple de Queen, fondé et mené par Freddie Mercury¹⁹ (de son vrai nom Farrukh Bulsara, né à Zanzibar et élevé dans une famille d'origine indienne et parsi), à Asian Dub Foundation ou encore Bloc Party, groupe mené par Kele Okereke, d'origine nigériane.

Néanmoins, il semble falloir ajouter que la capacité du rock à évoquer des problématiques sociopolitiques liées aux minorités ne repose pas uniquement sur la présence de femmes ou de musiciens issus de l'immigration pour prétendre à une chronique efficace et authentique, car ce genre se distingue tout de même par une certaine capacité d'empathie et une ouverture sur le monde permettant d'adopter le point de vue d'autrui. Wendy Fonarow souligne à juste titre que la présence d'une majorité d'hommes blancs dans la scène et le public rock britanniques ne signifie pas pour autant que le rock se situe aux antipodes de toute dimension féminine. Plus précisément, Fonarow a consacré ses travaux à une étude anthropologique de la musique *indie* (ou indé, en français), un sous-genre du rock anglo-américain, qui préfère aux guitares lourdes et à la distorsion des sons du rock alternatif (dont des fers de lance auraient été Nirvana par exemple) un son plus pop et léger, reposant sur des harmonies vocales (comme chez The Smiths ou Blur), et elle suggère que la particularité du rock *indie* est précisément sa tendance à mêler masculinité et féminité à plusieurs niveaux : « La musique *indie* est généralement jouée par des jeunes hommes blancs et sveltes, entre la fin de l'adolescence et la petite trentaine [...]. Cependant, les femmes musiciennes sont les bienvenues dans la communauté *indie*²⁰. » Fonarow mentionne ensuite des exemples de groupes américains comme The Pixies ou Sonic Youth, dont les bassistes étaient respectivement Kim Deal et Kim Gordon, puis des groupes britanniques menés par des chanteuses, comme Sleeper et Echobelly, avant de surenchérir : « À bien des égards, le rock *indie* a été un pionnier dans la mode des groupes mixtes. » Pour approfondir l'analyse, Fonarow souligne ensuite que de nombreux termes utilisés pour décrire le genre *indie* correspondent aux codes de la féminité : *fey* (féérique), *wimpy* (timoré), *effeminate*, ce qui irait à l'encontre de termes plus agressifs souvent associés aux sous-genres traditionnels du rock (punk, metal, grunge). Ainsi, même s'il s'agit d'un genre plus largement masculin, le rock *indie* reflète une masculinité plus complexe qu'il n'y paraît, et laisse la porte

19 Voir Guillaume CLÉMENT, « We Will Rock You: An Assessment of Queen's Significance in 1970s British Rock History », *Études anglaises*, vol. 71, n° 1, 2018, p. 29-41.

20 Wendy FONAROW, *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2006, p. 39-40. « Indie music is generally played by slender young white males in their late teens to early thirties [...]. However, the indie community also welcomes female performers. The Pixies [...] featured Kim Deal on bass. Sonic Youth, just as influential, had a female bassist, Kim Gordon [...]. Echobelly, Sleeper, the White Stripes [...] have also had either female lead singers or female instrumentation or both. In many ways, indie has been a pioneer in the trend of the co-ed band. A majority of the terms used to describe indie as a genre are gender-coded as feminine: fey, wimpy, weak, effeminate. »

ouverte à l'expression de la féminité de manière plus avenante que d'autres genres du rock.

Il en va de même, semble-t-il, s'agissant de l'évocation de la condition sociale des minorités, qui peut occasionnellement être saisie comme le sujet de paroles de chansons par des musiciens qui n'en sont pourtant pas issus. La démarche pourrait paraître proche de l'appropriation culturelle, ou tout du moins du paternalisme, mais ces accusations semblent pourtant négliger le potentiel d'empathie dont plusieurs musiciens sont indéniablement empreints, comme on peut le voir chez Paul McCartney, qui a publié en 2021 un recueil de ses paroles de chansons les plus marquantes, agrémentées de commentaires personnels quant à leur origine et au contexte de leur composition. Dans ce cadre, McCartney choisit d'apporter quelques précisions sur la genèse du titre « Blackbird », qui figure sur le célèbre album blanc de 1968, évidemment enregistré dans un contexte de vives tensions socio-politiques. De l'aveu du parolier lui-même, McCartney cherchait à se placer du point de vue d'étudiants afro-américains qui continuaient à être victimes de ségrégation dans le sud du pays malgré les lois de déségrégation des années 1950 et 1960 :

« “Blackbird” signifie en argot “fille noire”. Je suis très conscient que Liverpool était un port utilisé pour acheminer des esclaves, et aussi du fait que Liverpool était la première ville anglaise à avoir une communauté de noirs des Caraïbes. Donc on rencontrait beaucoup de mecs noirs, surtout dans le monde de la musique [...]. En 1968, quand j'écrivais “Blackbird”, j'étais très conscient des horribles tensions raciales aux USA. L'année d'avant, en 1967, avait été particulièrement difficile [...]. J'ai écrit la chanson quelques semaines seulement après l'assassinat de Martin Luther King. La métaphore des ailes brisées et des yeux tristes et, en général, le désir de liberté [exprimés dans les paroles] sont des choses qui proviennent très clairement de ce moment²¹. »

Ainsi, dans la pensée du célèbre Beatle, il n'est pas impossible de prendre fait et cause pour une communauté qui n'est pas la sienne, qu'il s'agisse d'une minorité ou même d'un tout autre pays que le sien²². Bien souvent, les paroliers ne peuvent s'empêcher de laisser le contexte sociopolitique de l'époque les imprégner, et, par la suite, d'imprégner leurs textes aussi.

21 Paul MCCARTNEY, *The Lyrics: 1956 to the Present*, Londres, Allen Lane (Penguin), 2021, p. 47-48 : « The other story has to do with “blackbird” being slang for a Black girl. I am very conscious that Liverpool was a slave port, and also that it had the first Caribbean community in England. So we met a lot of Black guys, particularly in the music world. [...]. At the time in 1968 when I was writing “Blackbird”, I was very conscious of terrible racial tensions in the US. The song was written only a few weeks after the assassination of Martin Luther King Jr. That imagery of the broken wings and the sunken eyes and the general longing for freedom is very much of its moment. »

22 Le titre « Blackbird » fut notamment repris par la chanteuse afro-américaine Beyoncé sur son album *Cowboy Carter* en 2024 pour faire écho aux problématiques de discriminations dont sont toujours victimes, à ce jour, les membres de sa communauté.

Il résulte de cet ancrage sociopolitique un penchant tout particulier pour la chronique sociale au sein du rock, qui guide la problématique posée par cet ouvrage. Pourquoi l'alliage de ces deux concepts semble-t-il aller de soi? En tant que produit de consommation culturelle de masse, la musique populaire, quelle que soit son origine géographique, n'est-elle pas nécessairement le reflet de son époque? On pourrait être tenté de répondre à cette question par une autre question : la variété française ou le heavy metal scandinave, par exemple, sont-ils autant engagés dans la chronique sociale que le rock britannique? Cela ne semble pas être le cas, en tout cas pas dans des proportions comparables, ce qui légitime l'idée de s'interroger sur les rapports entre musique rock et histoire sociale au Royaume-Uni.

Le but de cet ouvrage est de proposer des éléments de réponse à ces questions qui partagent souvent pour point de départ la définition même du rock britannique. Rappelons en effet que le rock'n'roll américain, avant son exportation au Royaume-Uni, choquait en encourageant la promiscuité entre jeunes hommes et femmes, mais également en fusionnant des styles musicaux noirs et blancs. De telles racines ont contribué à conférer à ce genre musical une réputation modérément subversive qui a perduré de l'autre côté de l'Atlantique. Cette réputation fut ensuite alimentée par l'éducation politique de nombreux musiciens, qu'elle soit le fruit d'une formation universitaire ou en *art school* pour les musiciens de la classe moyenne, ou d'un quotidien rugueux et engagé pour les artistes issus du milieu ouvrier. En outre, si le caractère social du rock britannique peut s'expliquer par l'identité de ses acteurs, il ne faut évidemment pas négliger le rôle joué par le contexte historique (socio-économico-politique) qui enjoint les musiciens à décrire leur quotidien à certaines époques tendues plus que d'autres. C'est pourquoi une approche diachronique est adoptée dans cet ouvrage, en revenant sur certains grands groupes et le contexte de leur carrière parfois engagée. Ce livre est donc divisé en trois grandes parties chronologiques correspondant à des époques dont les bornes temporelles font sens non seulement d'un point de vue sociohistorique, mais également en rapport à l'évolution de la scène rock britannique.

La première partie de l'ouvrage est consacrée à la période foisonnante des années 1960, dont certains tournants ont déjà été mentionnés au fil de cette introduction. Les deux premières contributions se concentrent sur deux groupes particuliers : dans un premier temps, Sarah Pickard revient sur un fait de société marquant de la décennie : l'agrandissement du fossé générationnel servant de fondement au célèbre « My Generation » de The Who. Cette tendance sociologique est mise en rapport avec l'essor de la culture adolescente et le pouvoir économique grandissant de la jeunesse en général. Ensuite, Jeremy Price propose une analyse de l'inspiration sociale visible chez un autre grand groupe de la décennie, The Kinks, dont les albums *The Village Green Preservation Society* et *Muswell Hillbillies*, entre autres, proposent tour à tour des réflexions sur l'Angleterre rurale et sur la condition de la classe ouvrière.

Un second temps de l'analyse est consacré aux années 1970 et 1980, qui, bien que cette période soit plus large que celle à laquelle les premiers chapitres étaient consacrés, présentent une relative homogénéité d'un point de vue historique. Le Royaume-Uni a en effet été confronté à un déclin économique et à des crises sociales avant même le choc pétrolier de 1973, et l'instabilité gouvernementale des années 1970, à laquelle feront suite dix-huit années de gouvernement conservateur sous Margaret Thatcher puis John Major, sont en grande partie déterminées par l'adaptation de la société britannique à de nouvelles contraintes économiques. Ces bouleversements sont dûment reflétés par la scène musicale locale, avec l'apparition du mouvement punk dès 1976, puis des tendances new wave et *new romantics*, entre autres, dans les années 1980. Ainsi, John Mullen se penche sur les liens entre musique et politique à la lumière de l'exemple proposé par le Tom Robinson Band. Cette analyse est prolongée dans la contribution suivante par Jeremy Tranmer, qui étudie la manière dont deux disques emblématiques des années 1980, « Ghost Town » des Specials et « Days Like These » de Billy Bragg, reflètent la colère et le désespoir de la classe ouvrière à l'heure du Thatcherisme. Ces analyses sont bien à rapprocher de l'étude du mouvement punk, non seulement en raison de racines musicales communes (le ska des Specials est en partie influencé par la musique punk, tout comme Billy Bragg dont les premiers pas en musique suivaient de près ceux de The Clash), mais également eu égard à la vision de la musique comme réaction à un contexte économique difficile, renforçant sa fonction de chronique sociale.

Une troisième partie de ce livre est consacrée à la période des années 1990, en large partie marquée par la vague Britpop. Cette dernière a contribué à remettre sur le devant de la scène les groupes de rock britannique (Oasis, Blur, Pulp, notamment) au moment même où le Parti travailliste est rebaptisé *New Labour* par Tony Blair, qui devient ensuite Premier ministre en 1997 au sommet de la vague *Cool Britannia*, plaçant les industries créatives britanniques au premier plan. Bien que le succès commercial des groupes de Britpop ait été associé à la notion de *Cool Britannia* avec insistance, Marianne Damoiseau propose, tout au long de son article, de regarder ce mouvement de plus près et d'y déceler une musique plus engagée qu'il n'y paraît. Si les chansons de Blur, par exemple, semblent au premier abord baigner dans un optimisme enjoué, l'auditeur attentif ne manquera pas d'y trouver des bribes d'ironie et des sous-entendus contestataires. Ensuite, Charlotte Gould revient sur les rapports entre Britpop et son pendant dans le monde artistique (Britart) car de nombreux artistes britanniques (comme Damien Hirst, lui-même proche des membres du groupe Blur) ont été associés à la vague *Cool Britannia*, ce qui suggère de s'attarder sur la chronique de la société britannique des années 1990 non seulement d'un point de vue musical mais également du côté pictural.

Enfin, la quatrième et dernière partie de cet ouvrage permet de faire le lien entre la vague Britpop et la scène rock actuelle, dont de nombreux groupes

sont encore en activité à l'heure où ces lignes sont écrites. Nicolas Schneider y revient sur ce qu'il appelle l'autodestruction du mouvement Britpop et sur l'influence que ce dernier a exercée sur les groupes d'aujourd'hui comme Arctic Monkeys ou Kaiser Chiefs, pour qui la chronique sociale demeure une constante source d'inspiration. Le dernier article, rédigé par Guillaume Clément, prolonge l'analyse des relations entre musique, société et politique jusqu'au passé très récent, voire à l'actualité, en étudiant les chroniques sociopolitiques de l'Angleterre à l'heure du Brexit par les groupes de post-punk anglais contemporains.

BIBLIOGRAPHIE

- CLÉMENT Guillaume, « We Will Rock You: An Assessment of Queen's Significance in 1970s British Rock History », *Études anglaises*, vol. 71, n° 1, 2018, p. 29-41.
- CLOONAN Martin, « Pop and the Nation-State: Towards a Theorisation », *Popular Music*, 18, n° 2, 1999, p. 193-207.
- DENSELOW Robin, *When The Music's Over: The Story of Political Pop*, Londres, Faber & Faber, 1989.
- DONNELLY Mark, *Sixties Britain. Culture, Society and Politics*, Londres, Pearson, 2005.
- FELDMAN-BARRETT Catherine, *A Women's History of the Beatles*, New York, Bloomsbury, 2021.
- FONAROW Wendy, *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2006.
- FRITH Simon, *Music For Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge, Polity Press, 1988.
- FRITH Simon, *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.
- FRITH Simon, STRAW Will et STREET John (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- HEBDIGE Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, New York, Methuen, 1979.
- MACDONALD Ian, *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, Londres, Pimlico, 2005.
- MCCARTNEY Paul, *The Lyrics: 1956 to the Present*, Londres, Allen Lane (Penguin), 2021.
- PEATMAN J. G., « Radio and Popular Music », in Paul LAZARSFELD et Frank STANTON (dir.), *Radio Research*, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1944.
- SAVAGE Jon, *England's Dreaming: The Sex Pistols and Punk Rock*, Londres, Faber & Faber, 1991.
- SPIITZ Bob, *The Beatles: The Biography*, Londres, Aurum Press, 2005.