



HAL
open science

L'autre aggiornamento culturel. Le discours jeune communiste et le rock en France (1954-1987)

Jedediah Sklower

► **To cite this version:**

Jedediah Sklower. L'autre aggiornamento culturel. Le discours jeune communiste et le rock en France (1954-1987). *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, 2024, 42, pp.29-53. <10.3917/tdm.042.0029>. <hal-04044149>

HAL Id: hal-04044149

<https://hal.science/hal-04044149v1>

Submitted on 3 Mar 2026

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

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



Copyright - All rights reserved

JEDEDIAH SKLOWER

« L'AUTRE *AGGIORNAMENTO* CULTUREL.

LE DISCOURS JEUNE COMMUNISTE ET LE ROCK EN FRANCE (1954-1987) »

Version finale avant mise en page

Jedediah Sklower, « L'autre aggiornamento culturel. Le discours jeune communiste et le rock en France (1954-1987) », *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, n° 42, p. 29-53. DOI : [10.3917/tdm.042.0029](https://doi.org/10.3917/tdm.042.0029).

« On voit bien ce que cette explosion de la musique objectivée et mécanisée peut enlever à la musique vivante. La classe ouvrière perd massivement, dans la jeunesse surtout, la mémoire de ses chansons. Mais elle apprend à en chanter d'autres. »

Michel Verret, avec la collab. de Joseph Creusen, *La Culture ouvrière*, Saint-Sébastien, ACL Édition, 1988, p. 88 ; 118.

À partir du milieu des années 1950, le mouvement communiste français entre dans une phase que les spécialistes – historiens, politistes, sociologues – ont appelé son « *aggiornamento* » politique qui, dans un contexte de crise du mouvement communiste, tant internationale (mort de Staline, rapport Khrouchtchev, événements en Europe de l'Est en 1956) que nationale (crise algérienne, échec de l'opposition au référendum et aux législatives de 1958, naissance de la V^e République), pousse le Parti communiste français [PCF] à réviser sa doctrine, renouveler ses cadres, relancer une dynamique politique unitaire à gauche et chercher à élargir sa base électorale (Matonti, 2005, p. 27-32 ; Mischi, 2020, chapitre VII). Ce processus eut bien sûr également des ramifications culturelles. On connaît bien le versant légitime de la politique culturelle rouge, particulièrement à partir du revirement du début des années 1930 (Ory, 2016), et d'autant plus après la réaction jdanoviste de l'après-guerre (Alten, 2000). Dans le domaine des « musiques populaires » au sens large, cet *aggiornamento* se caractérise par un double mouvement, d'autant plus complexe qu'il n'est pas simplement linéaire et progressif. Il y a abandon d'une stratégie « autonomiste », fondée sur les ressources esthétiques propres du conglomérat communiste (œuvres de compagnons de route

politiquement et esthétiquement conformes au dogme jdanoviste). Suivant la nouvelle doctrine de l'autonomie des artistes qui sera consacrée lors du Comité central d'Argenteuil de mars 1966 (Martelli, 2017), le mouvement contribue d'abord au processus de légitimation de la chanson poétique française, opposée aux variétés mondialisées. C'est le versant « légitimiste » de cet *aggiornamento* musical (Sklower, 2020, chapitre 7). Mais la politique jeune communiste de la culture doit également composer avec une nouvelle conjoncture, marquée par l'essor inédit de nouvelles formes nées au croisement de nombreux genres musicaux pour l'essentiel américains, de la reconfiguration socioéconomique et technologique des industries culturelles et des nouvelles pratiques adolescentes.

Dans son rapport à la « double culture » populaire (Thiesse, 1995, p. 408), le tribun communiste ne tranche jamais tout à fait (Lavau, 1970). À partir de la fin des années 1950, le dialogue franchit une nouvelle étape, particulièrement au sein des organisations de jeunesse du Mouvement de la jeunesse communiste de France [MJCF] créé en 1956. Cet article est consacré à la manière dont le discours jeune communiste transige avec le rock, cette culture bien étrangère à sa tradition esthétique et à ses principes. Comment tracer les contours d'une interface séduisante pour les jeunes, sans dissoudre l'identité du mouvement ? Sur quels musiciens jeter son dévolu, lorsque tant de jeunes vedettes, contrairement à nombre d'auteurs-compositeurs-interprètes, se désintéressent des questions politiques et sociales et se tournent vers la culture américaine ? Pour braconner efficacement, il doit trouver des ancrages, sélectionner des prises pour son discours et les resignifier pour qu'elles servent son projet politique et que les militants rétifs puissent s'en emparer à leur tour.

COMPOSER AVEC LA CULTURE YÉYÉ : LA LIGNE *NGF*

Héros rouges vs Olympiens : de la guerre froide à la coexistence pacifique des cultes

Le corps glorieux des communistes, après la Libération, c'était celui des résistants : la « jeunesse a soif d'action, elle a le culte des héros, de ceux qui se sacrifièrent pour des causes justes », disait par exemple Léo Figuères en 1949, dans les *Cahiers du*

*Communisme [CdC]*¹. L'adolescence est l'« âge du culte des héros » et les jeunes « n'ont pas besoin d'aller chercher un héros dans la légende du Far-West. Ce héros, c'est le Français qui s'est battu pour la libération de la France »².

Modèles à adorer et à imiter pour les jeunes, les « Olympiens modernes » (Morin, 1965, p. 5) sont quant à eux de dangereux concurrents symboliques des héros politiques. Tout les oppose : surface médiatique immédiate contre patrimoine ancré dans l'histoire, feux braqués sur l'individu contre tableau d'ensemble de l'action collective et anonyme, satisfaction arrogante contre révolte modeste, succès mondain contre sacrifice clandestin, opulence marchande contre militantisme austère, fabrication industrielle contre authenticité populaire... Le phénomène des stars, qui repose sur le charisme artificiel et non le talent, venait également miner la valeur travail de l'art, liée à l'apprentissage, aux compétences, au « métier » de musicien, soit l'un des fondements du soutien communiste à certains chanteurs populaires et, plus tard, aux ACI.

Dans un premier temps, la réponse dogmatique fut de chercher à « faire table rase, non seulement de la star, mais même de l'acteur vedette », comme l'écrit Edgar Morin (Morin, 1954, p. 98). Pendant la période jdanovienne et encore ponctuellement jusqu'au début des années 1960, le mouvement communiste espérait préserver les jeunes qu'il ciblait de l'influence délétère de ces effigies commerciales. Mais face à la puissance des nouvelles symbioses commerciales, au souffle de la culture jeune et avec l'éloignement de la guerre et de ses sacrifices, ce discours ne semble plus prêcher que des convaincus. S'il s'agit de redevenir influente au sein de la jeunesse, la JC n'a pas d'autre choix que de composer avec l'existant. Alors que le PCF s'éloigne du dogme jdanoviste et que la guerre froide baisse en intensité, la presse rouge révisé progressivement son jugement sur la culture des jeunes. Leurs pratiques culturelles ne sont plus « des marques de mauvais goût mais des signes caractéristiques de la jeunesse » et il faut donc plutôt plaindre « ceux qui ne sont pas ainsi »³. Admirer une vedette populaire qui a éventuellement un certain talent, qui est souvent issue du peuple

¹ Léo Figuières, « Perspectives et tâches du mouvement de la jeunesse démocratique de France », *CdC*, n° 11, novembre 1949. Pour des précisions biographiques sur la plupart des journalistes et militants cités ici, voir le « Maitron », en ligne : <https://maitron.fr/>.

² Josette Cothias, « Se distraire, s'éduquer en combattant », *Notre Jeunesse [NJ]*, n° 7, janvier-février 1946.

³ Roger Bunal, « La presse de la jeunesse », *NJ*, n° 1, ca. septembre 1966. Une évolution qui se lit clairement dans les discours de Maurice Thorez à la jeunesse, à partir de la fin des années 1950 (Sklower, 2020, p. 255-56, 406-07)

et qui peut à ce titre tout à fait être le vecteur d'une communion authentique, même dans un cadre dominé par l'industrie, ce n'est pas dangereux en soi.

L'économie politique des variétés : les deux corps de la vedette

Le discours jeune communiste ne prétend dès lors plus distinguer ce qui est fondamentalement « sain » de ce qui ne l'est pas. Ce qu'il faut désormais repérer et amender, c'est la passivité des fans, leur ignorance du dessous des cartes, qui mène nourrir l'apolitisme et les jette dans les bras des manipulateurs. À partir du début des années 1960 et spectaculairement avec la création du magazine *Nous les garçons et les filles* [NGF] (Buton, 2014, p. 110-111)⁴, il ne s'agit plus de prescrire strictement les goûts des jeunes, mais de les inviter à prendre conscience de ce qui se joue derrière la vitrine spectaculaire de cette « machine infernale » qu'est le « star-system »⁵. Avec NGF, en effet, la JC adopte une nouvelle ligne vis-à-vis de la culture jeune, un modèle hybride reposant partiellement sur l'imitation de certaines recettes des nouveaux médias jeunes : dispositifs d'énonciation et d'interlocution plus dialogiques (Sklower, 2023), emprunts au parler yéyé, nombreux articles sur les vedettes musicales, cinématographiques, sportives (Lemonnier, 2013), transformation du *medium* (papier glacé, format magazine, nombreuses photographies, poster central, quadrichromie...), dans le but d'attirer de nouveaux lecteurs aux pages politiques du magazine et d'effectuer un « travail de conversion des goûts » (Matonti, 2006).

On leur concède leur passion, mais on reste ferme sur l'idolâtrie : la vraie menace, c'est la communion aliénée, l'adhésion parfaite aux intentions des marchands, qui veulent profiter de cet opium pour maintenir les jeunes dans l'ignorance. Aimer les yéyés, soit, mais pour les bonnes raisons, avec les bonnes personnes et les bonnes oreilles. Le discours communiste sur ces musiques ne fonctionne plus selon les règles d'un « partage du sensible » (Rancière, 2000) assignant l'écoute de certains genres musicaux à la passivité : il reconnaît désormais la valeur des nouveaux goûts, pour les réorienter dans un sens antifétichiste. Le gouvernement des sens – la « conduite des conduites » tant politiques que culturelles des jeunes – passe ainsi de la dénonciation des contenus à la critique démystificatrice du vedettariat et de l'infrastructure, de la morale à

⁴ Pour une présentation complète de la presse jeune communiste et de ses fonctions, voir Sklower, 2022.

⁵ Blanche Zill, « Le “star-system”, cette machine infernale », *Filles de France* [FdF], n° 369, octobre 1962.

l'économie politique. À l'opposition binaire des héros rouges aux serviteurs volontaires de l'industrie culturelle succède une vision différente de la seconde catégorie, qui réintègre les vedettes à la jeunesse saine et au prolétariat.

Exit donc la disqualification *a priori* de l'interprète compromis avec l'adversaire. La vedette a deux corps. Un corps réel : la personne, avec une identité, des origines sociales, une situation socioprofessionnelle (des petits boulots, des contrats léonins, du surmenage) et éventuellement une compétence artistique. C'est ce corps qui plaît aux jeunes admirateurs. Il n'est pas si différent de celui des chanteurs artisanaux consacrés auparavant par la culture rouge. Mais ce qui distingue la vedette de la plupart de ceux-ci, c'est le second corps, le corps-marchandise du travailleur exploité par l'industrie et ses intermédiaires, le corps abstrait de la *persona* fabriquée par cette industrie et les médias (Auslander, 2004). Le corps réel du chanteur est le lieu de son authenticité : c'est à lui – la valeur d'usage – que les jeunes doivent s'identifier, tandis que la critique du second corps factice – la valeur d'échange – ouvre la voie à la conscientisation. Alors que les fans risquent de n'admirer que la pure grâce des vedettes, il revient à leur avant-garde consciente de ramener le phénomène sur terre.

À beaucoup d'ouvriers, la tâche est aisée. À beaucoup de yéyés, elle est plus compliquée... Les ACI, rouges ou pas, eux, endossent la critique des industriels de la chanson, à une époque où la concurrence des nouvelles vedettes les marginalise et les précarise. Il est moins évident d'extorquer des propos marxistes de chanteuses et de chanteurs non politisés, valorisant le succès commercial et non l'autonomie esthétique, plus ou moins confortables dans leur rôle d'icônes et peu disposés à s'en prendre à leurs patrons ou pygmalions. C'est pourtant l'une des conditions de réussite de cette nouvelle stratégie médiatique.

L'authentification sociale des vedettes

Jusqu'au début des années 1960, la presse jeune communiste dénonce encore le culte des vedettes, « l'usine à rêves » et à évasion, qui fabrique la « star marchandise » sans talent, transformation des « comédiens en véritables idoles au service de la publicité et de la mystification », « quitte à développer, étaler, les plus bas instincts », tandis que

les vrais acteurs sont condamnés à la précarité, à la « course au cachet »⁶. La publicité « exalte » la « vie facile : “Après neuf mois de rock, Eddie Mitchell, le chanteur des Chaussettes Noires, gagne vingt fois plus que son père, employé depuis dix-huit ans.” » L’origine sociale sert ici à souligner les dérives traîtresses de la progéniture happée par le capital. L’appareil commercial et médiatique se met au service du pouvoir, pour cacher autre chose :

« Que Johnny Hallyday préfère l’argent à toute autre chose, quitte à rester ignorant, c’est son affaire, mais qu’au moins il ne soit pas présenté comme un héros. [...] Car, après tout, pourquoi les 80 000 jeunes de quatorze ans qui, cette année, n’ont pas pu trouver de place dans les écoles techniques seraient-ils inquiets, puisque dans la vie, on peut très bien “réussir” sans métier ni instruction ? »⁷

L’idole est un fétiche comme les autres. Le music-hall substitue les chimères du succès de pacotille à la réalité de l’exploitation, la consécration immédiate à l’éducation et au métier. Le vrai bon chanteur est un travailleur, fidèle à ses origines et non un aspirant parvenu. L’avarice de Johnny contamine ses chansons : les paroles telles que « Je cherche une fille... pourvu qu’elle ait un peu de fortune »⁸ s’adressent « plus à une certaine catégorie de gens bien situés qu’à un jeune de dix-huit ans qui cherche tout simplement la fille qui lui plaît »⁹ – l’amour authentique contre les arrangements intéressés. Avec le tournant *NGF* de 1963, le discours réduit les cibles de la critique aux seuls manipulateurs de l’ombre. La popularité durable de ces stars s’impose comme critère principal de leur reconnaissance par la presse communiste et l’on ne se risque plus à froisser les jeunes fans. Le journaliste Claude Kroes rappelle désormais qu’Eddy Mitchell (son ami) a multiplié les petits boulots avant de former son groupe avec d’autres employés du bureau où il était « cloué »¹⁰ et de se consacrer à la musique. Le chanteur populaire reste fidèle à ses origines, malgré – voire contre – le manège du succès. Eddy Mitchell, « c’est un gars direct, qui aime son boulot, la scène, sans en apprécier les à-côtés : le coiffeur, les interviews, les repas officiels et les soirées où on

⁶ Blanche Zill, « Le “star-system”... », *art. cit.* La journaliste cite à ce sujet les chiffres du Syndicat national des acteurs, « seul représentatif » et donne en exemple « les Jouvett, les Gérard Philipe, les Morgan, Signoret, etc. » qui, eux, « ne se sont pas formés en un jour ».

⁷ « Rock and roll », *L’AG*, 11-17 octobre 1961, n° 328.

⁸ « Je cherche une fille », troisième morceau du deuxième super 45 tours (« Souvenirs, souvenirs ») de 1960, époque *Vogue* (1960-61).

⁹ « Rock and roll », *art. cit.*

¹⁰ Claude Kroes, « Le tango du temps des HLM », *NGF*, n° 21, janvier 1965.

s'ennuie. »¹¹ Sa franchise est universelle, elle ne souffre aucun détour : positivement vis-à-vis du travail, de la performance, négativement vis-à-vis des artifices du métier.

En 1965, Johnny Hallyday n'est plus l'avare de 1961, mais

« un enfant de la balle, abandonné par ses parents, recueilli par un cousin danseur et sa femme, méprisé par les hommes d'affaires du spectacle jusqu'au jour où ils se rendirent compte qu'il avait quelque chose dans le ventre, harcelé par un père qui s'intéressa à lui le jour qu'il devint célèbre »¹².

On retrouve souvent cette morale laborieuse, qui associe l'identité populaire au travail bien fait, à la vraie passion rejetant les machinations capitalistes. Malgré le succès, les musiciens restent humbles : la réalité de leur *popularité* tient fondamentalement à ces traits éthiques populaires et non aux mises en scène spectaculaires, qui ne sauraient monter à la tête des vrais jeunes. Cette stratégie rhétorique, qui rachète les chanteurs en distinguant la personnalité (sympathique) et les origines sociales (modestes) de la vedette artificielle, attire de nouveaux lecteurs en 1963 (les ventes en kiosques grimpent), mais déroutent nombre des militants orthopraxes, qui rejettent en paroles (dans le courrier des lecteurs) et en actes (dans le travail de diffusion : les ventes militantes s'effondrent) le ton complaisant et la place faite aux yéyés dans l'organe du MJCF (Sklower, 2020, p. 224-227 ; Marion, 2007, p. 31-36).

« Johnny, c'est du music-hall » : l'authentification de la performance

Pendant de la séquence médiatico-politique antérieure des blousons noirs, l'influence délétère de l'industrie a des ramifications politiques. Lorsque *Vogue* lance un « festival mondial de rock and roll » au Palais des Sports de Paris, des « fanatiques » entrent « dans des transes tellement violentes » qu'il faut l'intervention de la police : « Certains, trop heureux de l'aubaine, en profitèrent pour accuser le malaise moral de la jeune génération »¹³. Une fabrication commerciale suscite des réactions irrépressibles chez les amateurs et justifie l'intervention du pouvoir et de l'appareil médiatique à sa solde : en dévoyant la jeunesse, on sert le pouvoir gaullien. Celui-ci profite de ces épisodes pour la stigmatiser, mais le mouvement communiste ne saurait

¹¹ Claude Kroes, « Eddy Mitchell : je change parce que c'est devenu mon métier », *NGF*, n° 12, avril 1964.

¹² Claude Kroes, « Sylvie. Chanteuse bientôt actrice déjà symbole », *NGF*, n° 23, mars 1965.

¹³ Jean-Marc Pascal, « Comment devient-on vedette », *L'AG*, n° 302, 12-18 avril 1961.

hurler avec les loups. Avec le phénomène des blousons noirs, son discours abandonne progressivement le thème de la jeunesse manipulée pour décortiquer la construction médiatique de la délinquance, qui a pour fonction de « dresser une barrière entre les jeunes et leurs aînés »¹⁴ – le thème du « conflit des générations » que la JC n’aura de cesse de dénoncer. L’interprétation des concerts de rock’n’roll va donc elle aussi changer, non plus pour y dénicher l’insidieuse source d’une nouvelle aliénation, mais pour y découvrir la nouvelle expression d’une vitalité substantielle à la jeunesse.

À l’occasion d’un entretien avec Hallyday, un journaliste lui demande : « On vous reproche des gestes excessifs, par exemple dans une de vos chansons vous vous laissez tomber à terre. Est-ce prévu ou bien improvisez-vous ? » La star tente de désamorcer la critique voilée par une pirouette burlesque : il aurait trébuché après s’être pris le pied dans le fil de la guitare ; tout le monde ayant applaudi, il en aurait fait un élément volontaire de son spectacle. Le journaliste en tire des conclusions alambiquées. D’une part, il est « difficile de se faire une opinion sur le talent de Hallyday au milieu du chahut qui accompagne sa présentation » : le bruit, marque et cause de l’inattention, ne constitue pas un environnement propice à une écoute attentive centrée sur les paroles. Mais il « chante bien » et a un « parfait sens du rythme », même s’il « se laisse peut-être trop aller à la facilité commerciale. Il est plus facile de recueillir les applaudissements du public en se laissant tomber à terre qu’en recherchant des effets élaborés. » Ceux-ci ne sauraient donc relever de l’expression kiné/chorégraphique : la valeur esthétique se mesure encore et toujours au bon maniement de la langue. Il faut donc faire attention à « l’effet de mode » : « seul un talent réel, beaucoup de travail et du discernement dans le choix du répertoire »¹⁵ permettent de durer. L’énergie de la star sur scène est perçue comme quelque chose d’étrange, de l’hybris commerciale – phénomène qui avait déjà été critiqué quelques années plus tôt, mais avec plus de virulence, chez des figures comme Charles Aznavour ou Gilbert Bécaud. Pourtant, contrairement au discours de la seconde moitié des années 1950, encore marqué par le jdanovisme, une fenêtre de rachat est désormais entrouverte : sous les cris, le chant et « peut-être » même du talent.

¹⁴ Claude Lec

omte, « En relisant Maurice Thorez », *NJ*, n° 3, septembre 1964.

¹⁵ Jean-Marc Pascal, « Idole ou charlatan. Qui êtes-vous Johnny Hallyday », *L’AG*, n° 275, 5-11 octobre 1960.

La rupture nette vient d'en haut. En 1963, lors d'un entretien radiophonique (d'une série) avec le journaliste (communiste) Francis Crémieux, qui le presse de se prononcer sur le yéyé et « l'industrie de la chanson », Aragon défend Hallyday :

« Personnellement, je n'ai pas ce mépris qui s'exprime ici ou là pour les formes les plus récentes de la chanson, et par exemple, parmi les chansons que j'ai entendu chanter par Johnny Hallyday, pour en rester simplement là, il y en a que je considère comme de très bonnes chansons. Ce n'est pas parce que l'expression du sentiment est faite avec quelques mots, par des moyens autres, qu'elle perd de l'intensité. »

Avec les mots nobles des gens de lettres ou ceux de Johnny, « c'est toujours la poésie qui gagne »¹⁶. Une nouvelle brèche est ouverte : il y a de la valeur aussi dans cette langue plus pauvre, ou différente, mais plus intense.

Si l'autorité d'Aragon est décisive, c'est un texte signé Elsa Triolet dans *Les Lettres françaises* qui rompt le plus clairement avec la position antérieure. Dans une chronique très enthousiaste de l'un de ses concerts à l'Olympia, elle porte le chanteur aux nues :

« Il ne laissait pas le temps à la salle d'applaudir, il excitait ses musiciens comme un cocher ses chevaux : “Plus fort ! Plus fort !...” C'est le galop à mort, le délire de la vitesse, de la musique, de la danse... Il semblait connaître chaque spectateur dans la salle, s'amuser avec elle, follement et, soudain, confier son désespoir à tout ce monde, comme mortellement blessé, souffrant à la mesure de sa taille, de sa force [...] »¹⁷

L'important dans ce texte, c'est son exaltation poétique de « ce magnifique phénomène » qu'est Hallyday, des multiples facettes de sa *performance*. Il y a le débordement vital (toujours joyeux), mais aussi la maîtrise : le « métier acquis », qui le rapatrie dans la famille artisanale des chanteurs formés sur scène et exclut donc tout engendrement artificiel par le disque et les profiteurs. Il risque de s'y détruire « comme James Dean » (autre figure décriée quelques années plus tôt), mais Triolet lui prédit un avenir glorieux : « on n'imagine guère pour lui autre chose qu'un développement extraordinaire de ses facultés de chanteur, danseur et, étrangement, de tragédien. » Certes, l'auteure mentionne le « tintamarre », le « fracas énorme » et assourdissant de

¹⁶ Francis Crémieux et Louis Aragon, « C'est toujours la poésie qui gagne (entretien) », *La NRF*, n° 601, juin 2012, p. 131.

¹⁷ Elsa Triolet, « Johnny Hallyday à l'Olympia », *Les Lettres françaises*, n° 1016, 13-29 février 1964.

l'Olympia, mais n'en fait pas le reproche au genre musical qu'il interprète, comme c'était le cas quelques années plus tôt dans la presse jeune communiste. Le bruit n'est dû qu'à une « sonorisation excessive de la salle », mal agencée pour ce genre de concert – un problème chronique de l'infrastructure musicale en France, jusqu'aux années 1980. Le genre ne représente plus en soi, du fait de sa nature amplifiée ou d'autres médiations (les projecteurs), une atteinte à l'intégrité de la musique : pour la première fois, un discours communiste « officiel » pense cette musique à partir d'un élément de son propre système esthétique – le concert rock'n'roll –, c'est-à-dire qu'il lui en reconnaît un.

Pour Yves Santamaria, l'intervention d'Aragon et Triolet se résume à un « numéro d'équilibrisme » : « rester fidèles au Parti tout en tentant d'en incarner, en direction de l'extérieur, la face moderne et lumineuse », faute de quoi il se couperait des masses (Santamaria, 2010, p. 209). C'est juste, mais fonctionnellement, le texte de Triolet a une résonance plus importante. Là où Aragon restait sur le terrain de la chanson-poème, s'en sortant par un tour de passe-passe circonspect et maladroitement relativiste, le panégyrique de Triolet pense le rock'n'roll comme forme artistique dont la valeur ne tient pas à des qualités extrinsèques, en l'occurrence littéraires (même s'il fallait justement que l'onction soit accordée par un membre illustre de ce champ). Elle ne le juge pas à l'aune de la chanson cabaretière, mais du music-hall.

En 1967, Claude Lecomte, bascule plus franchement dans l'éloge « subjectif » et dès lors, les métaphores abondent : « Johnny, c'est du music-hall. Du vrai, de celui qui vous prend aux tripes. Comme il chante. Avec ses tripes, avec son corps, avec ses muscles. Il tient son micro comme le catcheur étreint son adversaire. Et il faut que la salle participe comme celle du Palais des Sports »¹⁸. Un « Battling Johnny »¹⁹, relève de Montand ? L'énergie du chanteur et son jeu théâtral permettent la rencontre avec le public. Le corps extatique n'est plus nécessairement un leurre ou un parasite : il signe le talent, du moins dans l'espace du music-hall. Les journalistes de la presse jeune communiste ont fini par abdiquer face à l'exubérance des nouvelles passions jeunes, voire de la valeur, du professionnalisme et de la persévérance de Johnny. N'osant plus toucher les icônes de la culture jeune, la critique se recentre sur une réalité stable, qui

¹⁸ Claude Lecomte, « Johnny Sylvie la rentrée », *NGF*, n° 45, mars 1967.

¹⁹ De retour après une période très sombre, qui lui avait fait annuler à la dernière minute son passage à la Fête de *L'Humanité* de la rentrée 1966.

peut se conjuguer à une défense esthétique : l'exploitation du travailleur et l'aliénation de la vedette.

Poupées. La cire et le son du capital

Avec des vedettes comme Dalida déjà, à la fin des années 1950, malgré le répertoire souvent blâmable, on ne dénonce plus le pouvoir de séduction des stars, mais les intermédiaires qui en tirent les ficelles : elles figurent elles aussi au tableau de chasse du capital, qui les exploite et les abîme. Le cadre recule d'un cran, pour passer de la scène aux coulisses, scruter l'intimité des musiciens, suivant le modèle des nouveaux magazines grand public, mais avec d'autres curiosités. Progressivement là aussi, le discours abandonne plus ou moins définitivement le terrain moral (contenus aliénants, corps envoûtants) pour s'attaquer aux pièges des intermédiaires et à leurs effets sur la santé psychique de musiciens épuisés par la rationalisation, la marchandisation et la spectacularisation capitalistes.

En 1958, les colonnes de *Filles de France* prévenaient : « Le métier de starlette ne nourrit pas autre chose que les cervelles vides à la recherche de l'illusion [...] Ne croyez pas qu'on puisse aussi facilement faire du cinéma. Ayez un bon métier. ... » Le journaliste s'en prenait au phénomène « B. B. » (on a vu que l'actrice est louée plus tard par Triolet), dénonçait les « trois ou quatre suicides de starlettes par mois ». Par contraste, il faisait l'éloge de Tatiana Samoïlova, « véritable comédienne » à l'affiche de *Quand passent les cigognes* du Soviétique Mikhaïl Kalatozov, Palme d'or à Cannes en 1958. Elle était le modèle de l'actrice méritante : « Être comédienne, c'est un métier. Chez nous, le talent ne se reconnaît qu'aux véritables capacités de jouer la comédie. Les metteurs en scène ne nous invitent pas à déjeuner. Ils nous jugent sur notre travail. La chance, ou l'influence n'existent pas »²⁰. Le travail et rien que le travail. Ni hasard, ni argent, ni domination masculine : l'URSS est la patrie de l'émancipation artistique réellement universelle.

En France, c'est tout le contraire. Prenons le cas de France Gall, qui ne jouit pas de la même bienveillance que Johnny ou Eddie. En l'occurrence, les médiations commerciales prolifèrent tant qu'elles submergent la vedette fragile, dont la personnalité est absorbée par le simulacre. La jeune chanteuse est un exemple

²⁰ Jacques Deltour, « Après le festival de Cannes. Réflexions sur le métier de starlette », *FdF*, n° 319, juin 1958.

caricatural : une « voix de collégienne » qui « raconte des histoires de petites filles » et « ressemble aux personnages de ses chansons ». Par ses réponses naïves à l'interrogatoire critique, elle brosse le portrait de l'anti-modèle absolu de la chanteuse qui colle au miroir spectaculaire :

- Sans créativité : « des idées, pour l'instant, je n'en ai pas tellement »
- Béatement soumise aux producteurs : « Je sais que je suis privilégiée. Il y a des milliers de gens qui n'arriveront jamais à rien parce qu'ils n'ont personne pour s'occuper d'eux ».
- Standardisée : « Les chansons ? On me les présente enregistrées par plusieurs musiciens : je les répète plusieurs fois et je les apprends par cœur. »
- Réactionnaire : « Je ne sais pas si une femme doit travailler. Ça dépend des caractères. Mais je pense que ça n'est pas tellement son rôle. »
- Inculte (« Je ne lis pas beaucoup. ») et sans curiosité (« S'étonner, elle n'en a ni l'envie, ni le tempérament. Pas même le temps »), ses aspirations sont tristement petites-bourgeoises : « J'avais toujours rêvé de faire quelque chose que tout le monde ne fait pas. Je ne voulais pas aller tous les jours, à heures fixes, au bureau. »

La journaliste Geneviève Verrier multiplie les commentaires sarcastiques : « On l'aime bien, France Gall, elle a de jolies chansons, elle est gentille [...] à 17 ans, il ne faut pas trop lui en demander, sur la vie, ses souvenirs ou ses idées générales »²¹. Dans *NGF*, ce traitement pousse-au-crime des jeunes vedettes est rare. Il tient ici à l'impossible communication entre les journalistes et les jeunes chanteuses « dociles », qui récitent mécaniquement le texte soufflé par leur impresario.

Ce sont principalement des jeunes filles et des jeunes femmes qui représentent les figures les plus aliénées du *show-business*. Le réel semble ici aussi parfois rencontrer les dispositions des journalistes, qui sont particulièrement virulents vis-à-vis de celles-ci. Mais il se trouve que dans les industries culturelles, la domination masculine était (déjà) bien vivante, et c'est avant tout l'emprise parfaitement réelle d'intermédiaires masculins²² très dirigistes, si ce n'est pire, sur ces vedettes féminines, qui est dénoncée par ce discours. Ce n'est donc pas une assignation sexiste à la soumission, et *NGF*

²¹ Geneviève Verrier, « Une (gentille) petite fille à papa. France Gall », *NGF*, n° 21, janvier 1965.

²² Claude Carrère pour Sheila, Maurice Thézé pour France Gall, Johnny Stark pour Dalida, Gloria Lasso, Sylvie Vartan, Mireille Mathieu...

présente dès qu'il le peut des exemples de jeunes musiciennes réfractaires à ce traitement, qui reprennent sa critique de leur exploitation et de la mascarade spectaculaire qu'on leur impose.

Les yéyés auront permis une transition : copains, ils sont le visage inoffensif de la culture de masse *made in France*, ils expriment les affects joyeux de la jeunesse. S'ils ne sont guère portés à l'engagement, la situation objective finira bien par les y pousser et le MJCF sera là pour orienter ces dispositions dans le bon sens. À défaut, leur argent de poche renfloue les caisses des journaux et des fêtes de la JC. En cela, malgré ses remontrances systématiques, le MJCF s'accommode plutôt bien du versant moral du marketing yéyé. En sauvant le corps réel de la vedette, en ouvrant la possibilité d'une conscience critique au cœur du système marchand, la rhétorique communiste ménage aux amateurs une échappatoire au fétichisme de la marchandise. Le destinataire de cette grande entreprise de réification culturelle est exfiltré du système qui vise à le soumettre. Par contraste avec une certaine tradition d'extrême gauche (l'envers misérabiliste de la foi anarchiste en la spontanéité et l'instinct de révolte de la « fleur du prolétariat »), revigorée par les nouvelles critiques situationnistes ou gauchistes, le mouvement communiste entend interrompre la spirale de l'aliénation spectaculaire (Angenot, 1991 ; Maitron, 1992 : 162, 188). En réalité, sous cette forme, cette stratégie ne dure pas longtemps.

Pour que cette option stratégique soit efficace, pour mieux aller au peuple, il faut bien sûr que la ligne irrigue le tissu militant : les jeunes communistes doivent effectuer un travail *sur soi* de correction de l'intransigeance idéologique, démystifier leur propre regard sur ces chanteuses et ces chanteurs et leurs fans – ce à quoi invitent de nombreux éditos de *NGF*. Gouvernamentalité culturelle et gouvernamentalité militante sont censées aller de pair : changer de regard critique, c'est aussi changer de comportement militant, de manières de « propager ». Mais les archives du MJCF révèlent de nombreuses réticences chez les nouveaux jeunes militants, qui aspirent à des formes plus pures, plus « orthopraxes » à leurs yeux, de l'engagement politique, et rejettent ce qu'ils perçoivent comme des compromissions avec le capital et de la démagogie contraire aux objectifs de conscientisation des masses. Le retour à une conception plus politique du MJCF à partir de 1966 suite au congrès du MJCF d'avril et avec l'arrivée à la tête du magazine en juin du nouveau secrétaire général du mouvement François

Hilsum, le nouvel objectif de mobilisation plus que de rassemblement des jeunes et l'autonomie nouvelle du mouvement après 1968 sonnent le glas de la ligne *NGF* (Dubois, 2014, p. 70-79). Le magazine est abandonné en novembre 1969 et reprend l'ancien nom de l'organe de la branche masculine du MJCF, *L'Avant-garde*, tout en restant commun aux trois unions²³. Par ailleurs, l'arrivée d'une nouvelle vague musicale anglo-américaine, de nouvelles mobilisations dans la seconde moitié des années 1960, de critiques radicales à gauche des industries culturelles et de la société du spectacle, change la donne, les mobilisations et le rapport à la culture de masse.

LE ROCK ET SA CULTURE, REFLETS PRÉPOLITIQUES DE LA VIOLENCE ET D'UNE CONSCIENCE SOCIALES

Culture et politique dans les années 68

Nous avons mentionné l'importance du milieu des années 1960, dans l'*aggiornamento* culturel du PCF, et ses résonances culturelles. Avec la montée des nouvelles tensions politiques, la reprise en main de l'Union des étudiants communistes [UEC] coupe le PCF de la possibilité de politiser à son profit la crise symbolique qui débouche sur Mai 68 (Matonti et Pudal, 2008), phénomène qui se conjugue au refoulement depuis les années 1930 de la « critique marxiste des rapports d'autorité sociale et de leur imbrication aux rapports de domination au profit de la revalorisation de l'autorité traditionnelle » (Pudal, 2009, p. 88). Ces dynamiques influent aussi grandement sur le rapport du mouvement communiste aux nouvelles formes musicales populaires de ces années.

Les années 68 imposent une critique virulente de la société de consommation et de la culture industrialisée, endossée par l'extrême gauche et compatible avec un pan de la critique esthétique communiste (mais pas avec la ligne *NGF*). Le MJCF ne peut l'ignorer, même si officiellement, le PCF condamne après les événements de Mai 68 la politique « gauchiste » de la culture (Sklower, 2020, p. 456-459). La période révèle

²³ Après une interruption de publication entre juin et novembre 1977 due à des difficultés financières et à la crise interne déclenchée par le virage ouvriériste du PCF et à la rupture du Programme commun en septembre, *L'AG* devient *L'Avant-garde hebdo* (*L'AGH*). Fin 1979, nouveau changement : il devient *Avant-garde* (*AG*), avec un rythme de publication bimensuel.

également l'engagement de nouveaux artistes et de nouvelles esthétiques, au sein du champ musical (contre-culture rock, chanson politique, free jazz, politisation de la musique contemporaine et expérimentale) et au-delà (théâtre, cinéma). Face à l'échec militant de sa stratégie « transigeante », et pour ne pas laisser la jeunesse dériver vers le gauchisme ou le nouveau PS, le MJCF doit prendre en compte ces phénomènes, trouver un nouvel équilibre tant culturel que politique, entre le regain d'ardeur révolutionnaire et l'horizon d'une union à gauche, entre l'effervescence contestataire au sein du champ culturel et la ligne légitimiste de l'*aggiornamento*. Dans le cadre du retour à une conception plus politique et avant-gardiste du rôle de la JC, et avec une base militante plus scolarisée (Roubaud-Quashie, 2020 : 585-588) et moins bien disposée vis-à-vis des variétés commerciales, la séduction de la jeunesse par la culture (de masse) devient secondaire, et les articles consacrés aux musiques populaires se font bien plus rares, sauf à l'occasion des grandes fêtes du mouvement communiste, dont ont présente la programmation. L'organe national du MJCF n'ignore pas pour autant les évolutions musicales de l'époque, et son discours sur le rock s'infléchit pour être cohérent avec la nouvelle ligne.

Le « tango du temps des HLM » : le rythme prolétaire du rock'n'roll

La reconnaissance du rock comme phénomène social significatif, irréductible aux machinations marchandes, mais aussi au seul « fanatisme » des jeunes, précède Mai 68 – on en a déjà vu certaines facettes. Aborder la musique rock permet d'échapper au piège de la culture copains, de politiser la question des origines sociales du genre et d'en finir avec la stratégie antérieure fondée sur l'espoir d'une conscientisation par le détour de vedettes trop sages. Dans un article de début 1965, le premier de *NGF* à s'intéresser à l'histoire *américaine* du rock'n'roll, Claude Kroes souligne de nouveau les origines noires du genre, mais contrairement au discours antérieur qui faisait de ce processus une expropriation capitaliste, il introduit l'idée d'une solidarité de classes entre les musiciens africains-américains et les premiers musiciens blancs. En effet, « le rock est né chez les noirs américains. Des types comme Elvis Presley, Eddie Cochran l'ont assimilé parce qu'ils vivaient près de communautés noires, dans les quartiers pauvres où ils sont nés, où ils ont grandi. C'est une musique de pauvre », une « musique de masse », par « ses origines et par le mode de diffusion dont il a bénéficié »²⁴. Les

²⁴ Claude Kroes, « Le tango tu temps des HLM », *NGF*, n° 21, janvier 1965.

origines sociales du genre sont réhabilitées (le journaliste rappelle plus loin qu'Elvis a été ouvreuse de théâtre et chauffeur de camion pour un salaire de misère) et ne sont plus exclusivement assignées au prolétariat noir. Si Presley n'est pas l'inventeur du genre, il n'en est pas pour autant un corrupteur. Il y a donc d'abord le développement socioesthétique du genre, puis sa récupération marchande et son travestissement médiatique : séquence classique de neutralisation d'une culture populaire auparavant « autonome ». Que les qualités spécifiques ou l'attrait d'un genre musical tiennent *également* à ses médiations industrielles et pas uniquement au souffle populaire qui l'anime, cela reste toujours inconcevable. Il revient bien entendu toujours à la critique de dissoudre cette enveloppe superflue et dégradante. Mais au-delà de la dénonciation constante de la réification de la culture populaire, l'important ici est la requalification sociale du rock'n'roll, qui n'est plus ni une pure fabrication industrielle ni une simple expropriation sociale.

L'évolution affecte également les représentations du rock'n'roll français. Le discours communiste reste fidèle à sa critique de l'industrie, du spectacle et des médias, mais renverse son jugement socioesthétique. En 1961, Hallyday était la créature passive du commerce, condamnée à disparaître, faute d'authenticité et d'ancrage populaire. En 1965, il est celui qui « partage chez nous la tradition du rock » (même si son histoire française est « moins spectaculaire », « plus courte » et « plus bourgeoise »²⁵). Kroes va plus loin : le rock comme rencontre d'une forme populaire et des nouveaux moyens de diffusion est « le plus grand événement de musique populaire de tous les temps ». L'aveu est de taille, dans une presse qui a pendant presque dix ans ignoré ou dénigré le phénomène, et d'autant plus qu'il ne s'agit pas que d'une concession aux lecteurs. Le succès du genre tient aussi à des raisons esthétiques. En effet, par ses rythmes, le genre parvient de façon inédite à mimer ceux du travail : « Les gens qui travaillent, qui courent, vivent sur un tempo rapide. Et le tempo du rock est rapide. Très simple aussi. » Du Michel Verret avant la lettre.

Vingt ans plus tôt, il était inconcevable, dans l'imaginaire esthétique communiste, qu'une musique figurât le travail à l'ère du machinisme. Kroes soutient désormais au contraire qu'il existe une nouvelle « musique d'usines », critique sonore du taylorisme, contaminée mais subversive. La presse communiste attribue des qualités éthico-esthétiques à un genre musical « industriel », en prêtant une attention inédite à un trait

²⁵ Ibid.

musical auparavant méprisé : c'est au rythme et non aux paroles que l'on doit l'originalité du genre. Le rock, c'est « le tango du temps des HLM. » Le journaliste va donc plus loin encore qu'Elsa Triolet et son éloge de Johnny comme *performer* à la vitalité exceptionnelle, digne héritier du bon music-hall à la française. En défendant le rock, Kroes ne se complaît pas dans un idéalisme qui trahirait un jugement « purement » esthétique. Il ouvre les oreilles au rythme, mais justement pour y découvrir un autre type de reflet, un fait social et usinier. Le support du sens est passé du texte au tempo, de l'intellect au corps vibrant, mais pour retrouver ce qu'il cherchait auparavant en vain dans un matériau rétif (les paroles creuses). Ce geste, en même temps qu'il réaffirme un cadrage esthétique « néo »-orthodoxe (le réalisme transposé à la matière sonore), reconnaît un sens inédit aux nouvelles musiques populaires, indifférent aux manipulations superstructurelles. Le rock'n'roll cesse alors d'être seulement un énième avatar du besoin naturel que les jeunes ont de se divertir (la ligne thorézienne du milieu des années 1950), pour devenir la bande-son d'une certaine violence sociale (l'usine, les HLM, les banlieues) : un matériau avec lequel travailler politiquement, contrairement à l'ingénuité des copains.

Violence sociale et révolte musicale : le rock comme expression politique inachevée

Avec le rock des années 1970, on creuse plus franchement encore l'analyse de la signification sociale du genre, à partir de cette socioesthétique spontanée qui recoupe certain traits esthétiques, une subculture et une origine sociale. La presse jeune communiste adapte le discours forgé autour de Johnny au rock anglo-américain, qui est désormais reconnu et pensé comme une culture populaire authentique, aux États-Unis comme en France. Un article d'octobre 1975 sur le « retour du rock »²⁶ (en l'occurrence, du rock'n'roll) illustre bien ces phénomènes. Tout d'abord, significativement, l'auteur introduit son article en annonçant qu'il parle en son nom propre, désamorçant ainsi préventivement tout reproche d'inféodation partisane. Ensuite, plutôt que de parler des musiciens français à l'origine de cette thématique du « retour du rock'n'roll » dans la presse (Rivers, Mitchell et Hallyday enregistrent en 1974-75 des disques dans différents lieux et studios mythiques du sud des États-Unis),

ou encore des « rockers » et des « loubards » qui l'adoptent, il parle des États-Unis. À ses yeux,

« cette musique s'allie avec la violence, non pas des mots, mais des harmonies, des sons, du rythme. 1955 est une date historique à maints égards pour les États-Unis. Retour de Corée des soldats US, graves problèmes économiques comme le chômage, la réinsertion des jeunes démobilisés... Début de la violence. Ces problèmes aigus se répercutent dans la culture, dans le mode de vie, "l'américain way of life", à tous les niveaux : apparition dans le cinéma de James Dean avec "la fureur de vivre", dans la musique, du rock'n'roll, etc. Ainsi le rock est situé dans son contexte historique avec, comme dominante, une jeunesse livrée à elle-même ».

L'Amérique des guerres impérialistes est un pays dont la violence mondiale implose, affligeant une jeunesse égarée (c'est le sens de la référence, toujours disponible et immuable, à James Dean) et s'exprimant donc dans tous les arts de masse. Ainsi, à Détroit, « naissent des groupes de rock d'une violence encore jamais atteinte avec le MC5 System », qui revient « aux sources du rock ». Ce revival tient lui aussi au « climat de violence actuel », et pour cause : les membres du groupe sont d'« anciens ouvriers se révoltant contre leurs conditions d'existence »²⁷. Violence de la société américaine, de la condition ouvrière, de la musique, en 1955 comme vingt ans plus tard : le schème de la théorie du reflet réémerge. Ainsi, s'il y a de la politique dans le rock, elle est dans cette expression d'une aliénation latente, première étape vers une possible conscience politique. Dans la séquence précédente, il fallait faire avec la spontanéité et la joie de la jeunesse ; désormais, c'est la crise économique qui travaille les consciences. Ainsi, il y a au principe de toutes les variantes du rock une même révolte contre la violence sociale, une disposition féconde, mais sans boussole politique.

Dans la presse jeune communiste des années 1970, le changement qui s'opère avec le rock est là. Parlant des loisirs des années 1950, elle soulignait le besoin anthropologique des jeunes de se divertir : il n'y avait pas à s'inquiéter des formes qu'ils prenaient, tant qu'ils ne se substituaient pas à la conscience politique. Simplement, les loisirs devaient rester à leur place : on politisait la question de leur accès, on revendiquait ce droit et les moyens de le vivre pleinement (démocratisation culturelle, politique d'équipements), mais pas les loisirs eux-mêmes. C'est pourquoi les yéyés représentaient un bon

compromis pour le thorézisme finissant. La ligne *NGF* est de ce point de vue peut-être la queue de comète du dispositif culturel jeune communiste « classique » né dans les années 1930, plutôt qu'une rupture, par-delà la parenthèse jdanovienne.

Avec les « rythmes américains », la jeunesse des années 1960-70 révèle autre chose : une possible rébellion *dans* le loisir, un loisir révolté, avec une dose de violence le distinguant de l'insouciant fanatisme yéyé. Avec l'*aggiornamento* et alors que l'extrême gauche surpolitise le rock au tournant des années 1970, les communistes ne peuvent rester sur la ligne thorézienne. Le genre est alors reconnu comme une révolte justifiée, mais incomplète, dans les limbes, encore prépolitique. La pire des situations, ce serait que la jeunesse se contente de la musique comme d'un exutoire à ses frustrations, ou bien que celle-ci se déchaîne anarchiquement, comme y invitent maos, situs ou babas. Contrairement aux fans de yéyé, ceux de « pop » ont la conscience moins tranquille mais plus peuplée : la cristallisation de leurs passions sur cette musique est grosse d'une révolte propice à la politisation, d'autant plus en temps de crise économique. Il y a là reconnaissance gramscienne des cheminements culturels de la politique : la révolte a ses médiations extrapartisanes que la raison politique ne peut plus ignorer. C'est ce qui poussera la JC à soutenir à la fin des années 1970 l'émergence de nouvelles scènes locales rock et hard rock, signe de l'intégration, encore timide, à la politique culturelle communiste des concepts de « développement » et plus tard de « créativité » ou de « démocratie » culturelles, que le concurrent socialiste est alors en train d'adopter (Sklower, 2020 : 569-85 ; 755-57).

Un second *aggiornamento* ?

L'étude du rapport du MJCF à la culture de masse permet de souligner un ensemble de tensions structurelles entre l'*aggiornamento* et les pratiques culturelles des jeunes. Après avoir espéré les embrigader dans son propre système relativement clos (Jdanov + Montand), il lui propose un pacte : il reconnaît des goûts et des significations à condition que les jeunes s'en remettent à lui pour adopter une critique des médiations industrielles. Pour schématiser : l'autonomie des pratiques culturelles n'est possible que s'il y a prise de conscience de leur hétéronomie marchande. Cette distraction de l'oreille communiste suggère que, contrairement aux arts légitimes, il n'y a dans les musiques populaires amplifiées rien de bien important, que tout se joue toujours

ailleurs. Elle révèle la permanence d'une certaine suspicion vis-à-vis des loisirs et d'un décalage plus ancien entre l'« idéal d'un temps libre vécu sous l'angle de la récréation » (Fontaine, 2005, p. 707) et la nécessité de l'engagement. C'était encore traiter les jeunes avec paternalisme, comme s'ils étaient disposés à chercher auprès d'institutions extérieures à leur monde le sens à donner à leurs divertissements et le cadre au sein duquel les réaliser. La bonne volonté du MJCF vis-à-vis des adolescents semble rencontrer l'indifférence d'une génération en train d'éprouver les possibilités et les plaisirs de nouvelles marges d'autonomie culturelle. Les mythes que lui offrent en miroir les artistes et des industries culturelles flexibles répondent mieux à ce besoin que toute autre offre de sens, tout en lui laissant l'espace de créer ses propres pratiques – c'est ce qui fait la puissance de séduction et d'épanouissement des médiacultures du second XX^e siècle (Macé et Maigret, 2011, p. 9-12).

Et si les outils critiques offerts par la presse jeune communiste visaient souvent juste dans leur dénonciation des machinations des promoteurs du yéyé – car au fond, il n'y a pas trente-six façons pour un mouvement politique de s'adresser à la jeunesse sans dissoudre son identité –, son amusie fondamentale, sa quête systématique des forces de l'ombre, la réapparition du moralisme étaient autant de rappels trop évidents de son extériorité à ces expériences. Toutes ces préoccupations exogènes dont le discours communiste voulait infuser l'oreille yéyé ne pouvaient rencontrer le désir d'insouciance de nombreux jeunes. Les quelques déviances apparues à la fin des années 1950 indiquaient également des décalages au sein de la jeunesse ouvrière, dont elles ne constituaient par ailleurs que la traduction la plus spectaculaire : il y avait bien d'autres manifestations plus ou moins discrètes de l'indifférence au discours musical communiste et de la revendication au sein des classes populaires d'un temps pour soi. L'ethos cynique d'un certain rock décadent ou du punk, dans le rapport à la question sexuelle, au corps, au travail, aux drogues, creuse lui aussi le gouffre avec la tradition communiste et son attachement durable à la « santé » et à « l'optimisme » de la jeunesse et de ses loisirs, particulièrement en temps de crise.

L'autonomie *revendiquée*²⁸ par les jeunes était autant sociale que culturelle. L'offre communiste de tutelle politique, même libéralisée et informalisée, était fondamentalement contraire au nouveau régime de valeur et de pratiques des jeunes.

²⁸ Il ne s'agit nullement d'affirmer ici que la culture jeune serait « autonome ». Notre conception interactionniste et pragmatique de la culture exclut l'absolutisation dont le concept est porteur.

Les médiateurs industriels le comprirent et, bien plus tardivement, les socialistes en prirent acte. Ceux-ci s'approprièrent les concepts les plus adaptés à une réponse politique à ces aspirations (démocratie, diversité, créativité, etc.). L'intransigeance du centre communiste – les choses sont différentes à l'échelle sociale et locale – sur son programme de politique culturelle, sa dépendance vis-à-vis d'un dogme ossifié pour appréhender la signification culturelle des nouvelles sociabilités jeunes, le condamnaient structurellement à un décalage vis-à-vis de cet électorat²⁹.

Si tant est que les options culturelles aient eu le moindre impact en la matière, la libéralisation des discours et l'informalisation des comportements contribuent probablement à « l'embellie » du mouvement communiste dans les années 1970. Pourtant, le développement par le PS d'une offensive sur le front culturel à partir de 1973, avec la promesse d'une politique ambitieuse en direction des cultures jeunes, fragilise la position communiste, qui n'a pas fait le même effort d'appropriation stratégique de la critique artiste ou le bilan des limites de la démocratisation culturelle. À gauche, c'est le modèle du PS au pouvoir – une dose spectaculaire de démocratie culturelle – qui devient hégémonique. Le mouvement communiste semble s'y acclimater, que ce soit par le soutien local aux jeunes musiciens, ou encore la remise en chantier des « Relais de la chanson », mais version rock, en 1981.

Et pourtant. Dans sa présentation du recueil de textes tirés des « états généraux de la culture » qu'il avait organisés en 1987 dans différents lieux culturels de la région parisienne, Jack Ralite rechigne à accueillir le rock dans la famille de la culture³⁰. Si la « dialectique est bien absente » des démarches opposées de Paul Yonnet et d'Alain Finkielkraut³¹, son cœur penche néanmoins en faveur de la seconde, qui « nous alerte légitimement »³². L'ancien ministre se défause sur Bernard Lubat pour habilitier partiellement le genre : le musicien y reconnaît « l'écho d'une volonté de libération,

²⁹ Pour Pascal Ory, c'est dès les années 1930 que la gauche, notamment par son soutien au mouvement orphéonique, est en « déphasage esthétique et pédagogique croissant avec la marche générale de la culture », à savoir le développement au sein des classes moyennes de « moyens nouveaux de participation passive à la création musicale » (2016, p. 31). L'évolution que nous soulignons ne serait alors que l'extension à la jeunesse populaire d'un phénomène déjà amorcé.

³⁰ Parmi les contributions réunies dans l'ouvrage, beaucoup de musique : chanson (Dautin, Lavilliers, Béart et Ferrat), art lyrique, jazz (Lubat cité dans l'introduction, Portal), mais pas un représentant des autres « musiques jeunes ».

³¹ *Jeux, modes et masses* a été publié en 1986 et *La Défaite de la pensée* l'année suivante, tous deux aux éditions Gallimard.

³² Il parle plus loin du risque de « dissolution dans le tout socio-culturel », une citation de l'auteur de la *Défaite de la pensée*, à un détail près : il rajoute « socio », ce qui donne une tonalité « années 1970 » à la charge (l'opposition action/animation, culturel/sociocul', etc.).

une sorte de tumulte viscéral, une violence, un cri. Ce sont les prémices de quelque chose qui n'est pas encore accompli comme musique.» Il faut donc une « transfiguration du rock » au contact des « autres musiques ». Faute de quoi, tout sera récupéré par le « *show-business* », il y aura « une mécanisation à mort [...], une castration réductionniste ». Immaturité d'une forme adolescente appelant une émancipation par contact avec la culture noble, « solitude » masquée « par une impression de vivre intensément », fausse conscience en proie à l'aliénation marchande (Ralite, 1987, p. 22-23) : Lubat tient ici le discours classique à gauche sur les musiques populaires illégitimes, mais à partir d'un monde originellement tout aussi illégitime – celui du jazz. Derrière l'attitude libérale, les restes d'un paternalisme déjà ancien vis-à-vis de cette musique, dont le jazzman pourtant éclectique ne tire aucune qualité propre. Toujours est-il que la « Déclaration des droits de la culture » défend le « pluralisme des arts dont aucun n'est mineur quand rien ne le rapetisse »³³. Le ralliement dit quelque chose du nouvel équilibre des forces dans le champ culturel à gauche.

Bibliographie

Alten, Michèle, *Musiciens français dans la Guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Angenot, Marc, « Masses aveulies et militants virils », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 4, n° 14, 1991.

Auslander, Philip, « Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto », *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, n° 1, 2004.

Buton, Philippe, « Nous les Garçons et les Filles ou le cheval de Troie communiste », in Karine Taveaux-Granpierre et Joëlle Beurier (dir), *Le Photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Dubois, Mathieu, *Génération politique, les années 68 dans les jeunesse des partis politiques en France et en RFA*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014.

Fontaine, Marion, « Travail et loisirs », in Becker, Jean-Jacques et Candar, Gilles (dir.), *Histoire des gauches en France, t. 2 : xx^e siècle : à l'épreuve de l'histoire*, Paris, La Découverte, 2005.

³³ « Déclaration des droits de la culture », in *Ibid.*, p. 65.

Lavau, Georges, « Le Parti communiste dans le système politique français », in Frédéric Bon *et al.* (dir.), *Le Communisme en France*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 7-81.

Lemonnier, Jean-Marc, « *Nous les garçons et les filles* (1963-1969). Revue jeune et valeurs sportives traditionnelles », in Michaël Attali et Évelyne Combeau-Mari (dir.), *Le Sport dans la presse communiste*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 253-257

Macé, Éric et Maigret, Éric, « Introduction », in *Ibid.* (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/INA, 2011.

Maitron, Jean, *Le Mouvement anarchiste en France*, t. 2 : *de 1914 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

Marion, Fabien, *Nous les Garçons et les Filles. Un révélateur des contradictions du Mouvement de la Jeunesse Communiste de France*, mémoire de Master I, université de Provence, 2007.

Martelli, Roger, *Une Dispute communiste : le Comité central d'Argenteuil sur la culture*, Paris, Éditions sociales, 2017.

Matonti, Frédérique, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, 2005.

Matonti, Frédérique, « *Nous les Garçons et les Filles*. Un cas limite de réception présumée politique », in Isabelle Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres. Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, Créaphis, 2006.

Matonti, Frédérique et Pudal, Bernard, « L'UEC ou l'autonomie confisquée (1956-1968) », in Dominique Damamme *et al.* (dir.), *Mai-juin 68*, Paris, Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières, 2008, p. 47-61.

Mischi, Julian, *Le Parti des communistes. Histoire du Parti communiste français de 1920 à nos jours*, Marseille, Hors d'atteinte, 2020.

Morin, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n° 6, 1965, p. 1-9.

Morin, Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1954.

Ory, Pascal, *La Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS, 2016.

Pudal, Bernard, *Un Monde défait. Les communistes français de 1956 à nos jours*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2009.

Ralite, Jack, « Présentation », in *La Culture française se porte bien, pourvu qu'on la sauve*, Paris, Messor/Éditions sociales, 1987.

Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Roubaud-Quashie, Guillaume, *Les Jeunes communistes en France (1944-fin des années 1970). Les mutations d'une expérience politique en milieux juvéniles et populaires*, thèse de doctorat, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020

Santamaria, Yves, Johnny, *Sociologie d'un rocker*, Paris, La Découverte, 2010

Sklower, Jedediah, *Le Gouvernement des sens. Militantisme jeune communiste, médias et musiques populaires (1955-1981)*, thèse de doctorat, université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2020

Sklower, Jedediah, « Un “organisateur collectif” : la presse et la gouvernementalité militante jeunes communistes en France », *20 & 21. Revue d'histoire*, n° 155, 2022, p. 114-134.

Sklower, Jedediah, « Une propagande dialogique ? Discours jeune communiste et culture jeune dans les années 1960 », *Sociétés & Représentations*, n° 56, 2023, p. 273-294.

Thiesse, Anne-Marie, « Organisation des loisirs des travailleurs et temps dérobés (1880-1930) », in Corbin, Alain (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 1995.