



La BBC et la musique populaire 1922-1995

John Mullen

► To cite this version:

John Mullen. La BBC et la musique populaire 1922-1995. La BBC et le service public de l'audiovisuel, 2020. hal-03950805

HAL Id: hal-03950805

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03950805>

Submitted on 22 Jan 2023

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.

La BBC et la musique populaire 1922-1995

John Mullen

Introduction

La BBC a été, depuis ses débuts, un vecteur de diffusion de produits culturels d'une importance inimaginable pour les générations précédentes. La musique en a été un des contenus les plus significatifs, et avant tout la musique populaire. C'est une histoire constituée de milliers d'émissions, impossible à résumer. Une institution puissante, disposant du monopole de la télévision jusqu'en 1954 et de la radio jusqu'en 1970, et qui tentait de répondre aux priorités de l'élite, et également aux besoins du public, dans une société en transformation rapide. Tout cela en présentant un objet – la musique populaire – qui lui-même était sujet à de continuelles modifications. Cet article a la modeste ambition d'examiner quelques épisodes de cette histoire dans l'espoir d'éclairer sa dynamique.

Les productions de la BBC en matière de musique populaire ne reflétaient pas simplement les goûts de la population, elles tentaient de les former. Cette intention était visible et revendiquée dans les années 1920, lorsque l'envie de promouvoir la musique classique auprès du grand public constituait une préoccupation centrale. Cependant, l'idée qu'un service public devrait viser à élever les goûts musicaux de la population n'avait pas disparu à la fin de la période que nous étudions. David Hendy explique qu'un des arguments utilisés dans les années 1990 pour défendre *Radio One* – chaîne de la BBC consacrée à la musique populaire récente – contre des propositions de privatisation, fut que la chaîne publique présentait à l'antenne des musiques populaires innovantes qui auraient été négligées par une chaîne à vocation commerciale.¹

Dans les années 1920 et 1930, les deux genres de musique populaire les plus influents étaient ceux qu'on entendait au music-hall, au cinéma et dans les salons de danse. Au music-hall, le centre de l'expérience se trouvait dans la possibilité de chanter les refrains tous ensemble.² De culture ouvrière,

¹ David Hendy, « Pop Music Radio in the Public Service: BBC Radio 1 and New Music in the 1990s », *Media Culture and Society*, vol 22, 2000. Rappelons-nous que, comme toutes les chaînes de la BBC, *Radio One* ne diffuse pas de publicité.

² Cet extrait d'un film de 2007 essayait de reproduire l'ambiance du music-hall du début des années 1920 <https://www.youtube.com/watch?v=lfW3TxQhy20>, site consulté le ... 18/06/2020

respectable, humoristique, impliquant chaque année un ton plus romantique, le spectacle de music-hall se fit concurrencer durement par le cinéma une fois que celui-ci put présenter des films musicaux. Dans les salons de danse (une institution qui avait commencé pour les bourgeois avant de se démocratiser lentement dès la fin du XIXe siècle) la musique servait avant tout à faire danser les couples, et était accompagnée par une série de rituels de rencontre, dans une société où les jeunes hommes et les jeunes femmes avaient peu la possibilité de se rencontrer ailleurs (les écoles et la plupart des métiers étant alors non-mixtes).³

Mépriser la musique populaire ?

Dans les années 1920, le credo du premier directeur général de la BBC, John Reith, visant à l'élévation du niveau culturel des publics, s'appliquait particulièrement à la musique. Reith écrit, dans le rapport annuel de 1928 :

In the domain of *music*, there is no secret made of the fact that good music is preferred to bad, nor of the conviction (wonderfully borne out by experience) that the public prefer it too. It is conceived as a privilege and duty to present certain grand works to which a concert organisation run for local profit could never hope to mount; to popularise – as only this peculiar medium could popularise – the music that is addressed to the finer and quieter sources of emotion in a small audience; to make the British public, not to say the British musical world, acquainted with challenging new work; and to assist opera to overcome the barrier that the cost of presentation has set up between it and its eager multitudinous admirers. [...]

As to the remaining time given to music and *entertainment*, let there be no idea that this category is one given grudgingly and under pressure from public or Press. It is not so. To provide relaxation is no less positive an element of policy than any other. Mitigation of the strain of a high-pressure life, such as the last generation scarcely knew, is a primary social necessity, and that necessity must be satisfied.⁴

Il convient d'examiner en détail cette citation. La conviction de la supériorité de la musique classique sur la musique populaire était généralisée parmi l'élite à cette époque, mais les termes utilisés pour la justifier méritent le détour. La

³ John Mullen, "Music in the Home in Britain, 1900 to 1925", in *From Parlour Sing-Songs to Iplayers: Experiencing Culture in the 20th and 21st Century Homes*, Lincoln: University of Lincoln, 2014. Disponible en ligne <https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02561889/document>

⁴ John Reith, "Introduction", *BBC Year Book*, Londres : BBC 1928.

musique classique s'adresserait à tout ce qui est « *fine* » et « *quiet* », là où, nous pouvons le supposer, la musique populaire contiendrait surtout du bruyant et de l'animal. C'est un préjugé qui perdurera très longtemps. Claude Chastagner écrit sur la perception de l'*establishment*, quelques décennies plus tard, concernant la musique rock.

Le rock est subversif par la place qu'il octroie à l'inarticulé, à l'informulé, au son brut et au corps indocile, à tout ce que les formes culturelles dominantes rejettent au nom de la culture.⁵

Reith explique qu'il accepte le besoin de diffuser de la musique populaire (pendant cette période, avant tout de la « dance music »). Mais ce besoin, pour lui, tient sur une tout autre base que le besoin de musique classique. En effet, il considère la musique populaire comme acceptable en tant qu'activité de repos, sans valeur intrinsèque. Il ne s'agit pas d'une opinion purement personnelle, mais d'une évaluation qui entraine dans la structure organisationnelle même de la BBC. En effet, le « music department » de la BBC ne s'occupait que de la musique savante. La musique populaire restait sous la responsabilité du « département du divertissement léger ».⁶ Reith assumait une attitude paternaliste :

It is occasionally indicated to us that we are apparently setting out to give the public what we think they need – and not what they want, but few know what they want, and very few, what they need.⁷

Même à cette époque, avant l'existence de concurrents commerciaux, la BBC se devait de se montrer populaire. Ainsi en 1934 un quart de la musique diffusée était de la musique populaire. Ensuite, l'attitude didactique de la direction de la BBC s'amenuisa légèrement pendant les années 1930,⁸ mais certains genres musicaux restaient très suspects - le jazz, par exemple, était vu comme de la musique primitive et vulgaire.⁹

Il existait un besoin de plaire au plus grand nombre, et le premier BBC Dance Orchestra fut établi en 1928, afin de se produire à la radio, avant même le premier BBC Symphony orchestra (1930).

⁵ Claude Chastagner, *De la culture rock*, Paris : Presses Universitaires de France, 2016, p. 83.

⁶ Andrew Crisell, *An Introductory History of British Broadcasting*, London: Routledge, 2002, p. 34.

⁷ Quoted in Crisell p. 35.

⁸ Crisell, op. cit., p. 36.

⁹ Crisell, op. cit., p. 37.

Pendant la Deuxième Guerre

Les changements à la BBC durant la Deuxième Guerre mondiale constituent un épisode fascinant de l'histoire de la chanson populaire. La radio devint très importante pour les troupes britanniques à l'étranger. Une nouvelle chaîne, *BBC Forces Programme*, émet de janvier 1940 à février 1944. Dotée d'un style populaire, elle était appréciée par les civils en Grande-Bretagne. La chanson populaire y tenait un rôle important, et, en temps de guerre, les priorités élitistes de la direction de la BBC ne correspondaient plus à celles du gouvernement.

Les soldats appréciaient beaucoup le nouveau style de chanteur – le crooner intime et romantique – les Américains Russ Columbo, Perry Como ou Bing Crosby, les Britanniques Al Bowlly, ou (un peu plus tard) Ronnie Hilton. Ce style remontait à quelques années assisté par l'invention de meilleurs microphones, mais à cause du lien entre les troupes et la radio, ce style était controversé.

Les Crooners mettaient en scène une masculinité où il y avait de la place pour la vulnérabilité, très rare au music-hall. Bing Crosby chante en 1931, dans son premier tube :

I may seem proud, I may act gay,
It's just a pose, I'm not that way,
'Cause deep down in my heart I say
I surrender, dear.¹⁰

Tandis que Frank Sinatra en 1940 chante:

I'll never smile again
Until I smile at you
I'll never laugh again
What good would it do?
For tears would fill my eyes
My heart would realize
That our romance is through.¹¹

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=qXGv-rd-bvA>, site consulté le18/06/2020

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=_9MLAZyFNtY, site consulté le20/06/2020

Les *crooners* vendaient des millions de disques, parlaient à la nouvelle génération. L'importance de l'humour dans la chanson entraînait en déclin rapide, l'importance de l'amour montait en flèche. Cependant, ce n'était pas du goût de tout le monde : les *crooners* furent accusés d'être efféminés, et la sentimentalité mélancolique, participant au déclin de la virilité, serait, selon certains, responsable des défaites sérieuses des troupes britanniques en Afrique du Nord et en Asie du Sud-Ouest au début de la guerre.

Une des émissions les plus populaires du *BBC Forces Programme* était animée par une femme, Vera Lynn.¹² Elle utilisait le microphone de la même façon que les *crooners*, mais gardait son accent et sa prononciation anglaise. La BBC a décidé de fermer son émission, et pendant 18 mois elle ne la présentait plus. Les crooners furent interdits d'antenne par la même occasion. En juillet 1942 un nouveau comité le « Dance Music Policy Committee » eut comme tâche de censurer la sentimentalité des crooners. Il s'agissait d'une censure de la mise en scène publique de la vulnérabilité masculine. Le comité interdit une trentaine de chanteurs et considéra une soixantaine d'autres comme « sujets à caution ».

La situation générale imposa néanmoins à la BBC de modifier sa politique, en privilégiant la chanson populaire « pour remonter le moral » de la population. En suivirent de vives controverses au sein des élites culturelles. Comme le note Christina Baade :

For some, the BBC's embrace of morale-building popular music during "a war in defence of civilization" represented not a turn to democratic populism but the tyranny of mindless mass culture.¹³

Pour Baade, la BBC constituait un forum où s'affrontaient différentes réponses à la question de savoir « what values, identities, and tastes were most essential to a nation bent on victory ».

Pirate radio et le tournant des années 1960

L'attitude un peu moins paternaliste de la BBC au sujet de la musique populaire continua après la guerre. Mais la montée de la musique rock et de la culture jeune la prit néanmoins en défaut. La faible quantité de musique populaire sur la BBC ainsi que le ton peu enthousiaste de sa présentation restaient possibles

¹² Décédée, à l'âge de 103 ans, en 2020.

¹³ Christina L Baade, *Victory Through Harmony, the BBC and Popular Music in World War Two*, Oxford : Oxford University Press, 2012, p. 5.

uniquement grâce au monopole de la BBC. Mais la concurrence commerciale vint troubler la fête. À partir de 1964, les « radios pirates » telles que Radio Caroline et Radio London contournèrent le monopole de la BBC en émettant à partir des navires en eaux internationales. Leur modernité, leur rythme et leur programmation musicale parlèrent aux jeunes générations. Quatre ans plus tard une nouvelle loi en finit avec ces chaînes, mais la direction de la BBC sentit le vent tourner. À partir de 1967, la radio publique fut transformée pour trouver une configuration qui est celle que nous connaissons encore aujourd'hui. *Radio One* présente la musique populaire de l'année, *Radio Two* l'ensemble des musiques populaires, *Radio Three* la musique classique et les émissions culturelles et *Radio Four* présente « *intelligent speech* », que ce soit théâtre, sciences, documentaires ou actualités. *Radio One* embaucha rapidement, dès son ouverture, certains parmi les disc-jockeys les plus connus des radios pirates, tels que Dave Lee Travis et Tony Blackburn.

Dorénavant la BBC se situera au centre du développement de la culture rock, au début d'une décennie extrêmement dense qui a vu la montée du métal, du glam rock, du punk rock et de la synth pop, ainsi que la popularisation du reggae et du disco.

Comme dans d'autres domaines, il n'est pas suffisant de considérer que les émissions de la BBC reflétaient des goûts populaires : elles contribuaient à les former. Ce travail comprenait celui de laisser une espace pour des expressions novatrices, *underground* voire choquantes. L'exemple du disc-jockey John Peel est très significatif. Il commença sa carrière dans la chaîne pirate *Radio London*, avant de rejoindre *Radio One*. Dans ses émissions *The Perfumed Garden*, *Night Ride* et autres, souvent tard le soir, il présentait les nouveautés qu'il voulait, sans avoir besoin d'une autorisation de sa hiérarchie. Il fut le premier à introduire à la radio le rock progressif, le punk rock, etc. Pendant 35 ans, il incluait dans ses émissions des « *Peel sessions* » dans lesquelles un artiste, souvent jeune, était invité à présenter trois ou quatre chansons de son répertoire. On considère que la carrière des vedettes telles que The Clash, The Undertones et The Smiths fut fortement aidée par John Peel. La direction de la BBC ne contrôlait pas le travail des producteurs, et une célèbre anecdote raconte qu'un des directeurs de la BBC demanda qu'on lui assure que l'émission de Peel ne comprenait pas de chansons punk. Il fut surpris de savoir qu'à cette époque il ne mettait quasiment rien d'autre.¹⁴ Il a été suggéré qu'une émission d'avant-garde

¹⁴ Entretien avec John Peel par Simon Garfield, archivé sur simongarfield.com, site consulté le ...21/06/2020

de ce type n'aurait pas pu survivre sur une radio commerciale. Simon Garfield écrit sur Peel « he knew that he could only function in public service broadcasting, and in time he became its best advertisement. »

Il convient de noter que cette prise au sérieux, toute relative, de la légitimité de la musique populaire par la BBC fait partie d'un phénomène bien plus large de légitimation de cette musique. Dans les années 1970 et 1980, les chercheurs universitaires commencèrent à se pencher sur le rock. Par ailleurs, Paul McCartney a été anobli en 1997 par la reine pour « *services à la musique* », un événement inimaginable trente ans plus tôt, lorsque la musique populaire restait méprisée par l'élite. Même le disc-jockey John Peel, champion toute sa vie des musiques populaires d'avant-garde - du punk rock au rap en passant par le reggae- a été fait officier de l'Ordre de l'Empire britannique, en 1998.

Émissions télévisées et musique populaire 1960-1990

Une étude des émissions télévisées principales de notre période ayant trait à la musique populaire nous permet de voir d'autres aspects de l'évolution du statut de cette musique, mais aussi de faire ressortir comment ces émissions participèrent à des changements sociaux et culturels.

Juke Box Jury était une émission hebdomadaire, à l'antenne entre 1959 et 1967. Le format était importé des États-Unis : un jury de personnalités connues devait écouter les nouvelles sorties et deviner si elles allaient avoir du succès ou pas. En 1962, l'émission comptait 12 millions de téléspectateurs.¹⁵ Elle attira à la fois les jeunes qui achetaient les disques, qui pouvaient voir leur musique à la télévision, et aussi leurs parents, qui appréciaient souvent les opinions sévères, voire méprisantes, exprimées par le jury.¹⁶ Un épisode de 1960¹⁷ éclaire certaines des caractéristiques de la période classique. Le jury était composé de deux hommes (un comédien et un disc-jockey) et de deux femmes (une chanteuse noire américaine et une journaliste très connue). Les hommes du jury portent tous la cravate, et tous les invités britanniques s'expriment dans un accent bourgeois. Pendant l'écoute de la chanson, la caméra montre en gros plan le visage des membres du jury et du public, afin de valoriser l'écoute réfléchie habituellement associée à la musique savante. Le public reste assis, ne chante

¹⁵ John Mundy, *Popular Music on Screen: from the Hollywood Musical to Music Video*, Manchester : Manchester University Press, 1999, p. 204.

¹⁶ Ce public double peut servir à nous rappeler que les émissions télévisées présentent rarement un discours simple et ciblé sans ambiguïté ni contradiction.

¹⁷ Episode consultable sur YouTube, sous le titre « Juke Box Jury (1960s) UK BBC ».

pas et ne danse pas. Le jury est sévère : « je ne peux utiliser en public le mot qui me vient à l'esprit » dit l'un. « On devrait le fusiller » commente un autre, parlant du compositeur d'un des morceaux. Un membre du jury raconte qu'il a rencontré un jeune homme qui aimait ce chanteur – et il imite l'accent ouvrier de ce jeune homme, afin de se moquer. Les commentaires cyniques ou méprisants sont courants, et différents membres du jury réagissent avec des grimaces de dégoût face à certaines chansons.¹⁸

Même si *Juke Box Jury* représentait une rencontre particulière entre commentateurs et nouveautés musicales, l'émission fut relancée en 1979 pour une saison seulement, animée par Noel Edmonds,¹⁹ et à nouveau, en 1989, animée par Jools Holland. Dans les épisodes de ces saisons tardives, les accents bourgeois ont disparu, le mépris n'a plus sa place, et les membres du jury sont plutôt occupés à se présenter comme « cool » et dans le vent.

L'émission hebdomadaire *Top of the Pops*, diffusée de 1964 à 2006, permet d'étudier une autre configuration de la musique populaire à la BBC. Le regard sceptique voire méprisant de *Juke Box Jury* est entièrement absent.²⁰ L'émission est présentée comme une fête ; le disc-jockey qui l'anime présente chaque chanson avec enthousiasme – il n'est pas question de les critiquer. Le jeu des caméras est dynamique, montrant des gros plans du chanteur et des travellings en plongée. Le décor est fantaisiste ; dans le studio se trouve un public de quelques dizaines de personnes comme s'il s'agissait d'une « boum » de l'époque. Elles dansent. Si nous commençons par regarder un épisode (en noir et blanc) de 1968,²¹ nous constatons néanmoins un compromis entre le souci de respectabilité de la BBC et l'éthique quelque peu subversive de la musique rock. Le public dans le studio danse très sagement sans extravagance aucune, applaudit poliment. Il ne se permet surtout pas des comportements de concert populaire tels que chanter le refrain tous ensemble, hurler ou crier.²²

¹⁸ Autre signe des temps, deux des membres du jury fument pendant tout le programme.

¹⁹ Une épisode peut être visionnée sur YouTube sous le titre « Jukebox Jury 1979 Judy Tzuke - Billy Connolly - Jimmy Pursey - Full Show ».

²⁰ *Top of the Pops* reprend certains des codes d'une émission précédente – de 1963 à 1966, intitulée *Ready Steady Go !* Cependant l'objectif du présent article est de présenter quelques émissions emblématiques et aucunement de tracer une histoire complète de la relation entre la BBC et la musique populaire. Un documentaire « The Story of Ready Steady Go ! » est disponible sur YouTube.

²¹ On peut trouver cette épisode sur YouTube sous l'intitulé « Top Of The Pops 15.02.1968 ». Il s'agit d'enregistrements retransmis par la BBC Four à partir de 2011. Occasionnellement, la chaîne enlevait de la version retransmise les contenus offensants – notamment racistes.

²² C'est également le cas en 1966 lors de l'apparition des Beatles sur *Top of the Pops* – pas d'excès <https://www.youtube.com/watch?v=JY8Hg1oRH3w>, site consulté le ...18/06/2020

L'émission sert par ailleurs, le jeudi soir, d'occasion pour mettre fin au suspense et annoncer les statistiques des ventes de la semaine précédente, révélant la liste des 45 tours les plus vendus. Cette formule permet des effets dramatiques (« voici la chanson qui a monté le plus grand nombre de places cette semaine ! ») et encourage l'engouement pour les amateurs de la musique populaire qui tentaient de deviner qui serait le prochain « numéro un » etc.

Un épisode de 1975²³ nous montre que les caractéristiques principales n'ont pas énormément changé – animateur enthousiaste choisi parmi les disc jockeys de *Radio One*, public très réservé. On poursuit avec la méthode de l'émission qui deviendra controversée : en effet, de 1964 à 1991, les artistes ne chantent pas sur *Top of the Pops*, tout est fait en playback. Cette méthode symbolise peut-être la volonté de l'équipe de production d'avoir affaire à une émission lissée et contrôlée. Ce concept viendra contrer des éléments de l'idéologie rock qui soulignaient l'importance du live, de l'énergie du moment présent. Pour cette raison, des artistes refusèrent occasionnellement de venir à l'émission. Cependant l'essentiel des vedettes, y compris les plus rebelles – The Sex Pistols, The Stranglers - s'y rendaient dès que l'occasion leur en était donnée.

Un épisode de 1984²⁴ montre un certain élargissement de l'esthétique rock au sein de l'émission. Le public se montre nettement plus énergique, il semble qu'on l'ait encouragé à faire du bruit. Des ballons de baudruche remplissent le studio. On croit noter une certaine tension entre la sage émission familiale de début de soirée et l'esthétique rock, lorsque l'animateur commence sa présentation avec le commentaire « D'accord, la musique est enregistrée, mais les vedettes sont vraiment ici sur place ».

Ces différents épisodes de *Top of the Pops* permettent également de voir très clairement la domination masculine dans le domaine de la télévision et dans celui de la musique populaire, un aspect sujet à un très lent changement qui n'est pas encore achevé. Au début de chaque épisode, le « compte à rebours » du Top quarante ou du Top vingt était accompagné de photos de la vedette ou de la vedette avec son groupe. Ce compte à rebours permet de mesurer approximativement la place des femmes sur cette place publique. Voici le nombre de femmes et d'hommes visibles dans les photos qui constituent le compte à rebours.

²³ Episode consultable sur YouTube avec le titre «Top of the Pops 20.03.1975 ».

²⁴ Episode consultable sous le titre « Top of the Pops- 19 July 1984 »

Date de l'épisode	Nombre d'hommes	Nombre de femmes	% femmes
1968	81	0	0
1973 ²⁵	58	7	10,8
1975	85	10	10,5
1984 ²⁶	82	18	18
1990 ²⁷	58	21	26,5

Il s'agit d'une étude d'épisodes choisis au hasard, donc pas d'une exactitude statistique, mais elle éclaire la situation. L'influence des femmes est un peu plus forte que ces chiffres suggèrent, car les hommes apparaissent plus souvent en groupe sur le compte à rebours, et les femmes en vedette isolée. La domination masculine est néanmoins absolument écrasante. Notons qu'il ne s'agit pas, pour l'essentiel, d'un choix rédactionnel de l'émission, mais d'une domination masculine, dans le secteur de la musique populaire, parmi les artistes qui vendent le plus de disques.

Le nombre plus élevé de femmes dans les épisodes plus tardifs n'est certainement pas le fruit d'un hasard – la présence féminine sur la place publique se développa pendant ces décennies, comme en témoignent d'autres émissions de la BBC telles que le journal télévisé, ou les émissions musicales sur la radio, qui virent l'arrivée graduelle de quelques femmes. En 1967, lors du lancement de la chaîne vitrine *Radio One*, consacrée à la musique populaire toute récente, l'animation dépendait d'une équipe de neuf disc jockeys, tous sans exception des hommes.²⁸ La première femme, Annie Nightingale, rejoint l'équipe en 1970, mais travaille presque exclusivement le dimanche soir, la direction de la chaîne considérant que les femmes au foyer qui écoutaient en semaine ne voudraient pas entendre des femmes. En 1982, Janice Long devient la toute première femme à animer une émission en semaine.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=EBsZVQO4YzU>, site consulté le21/06/2020

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=bz6KrgCOo2Q> site consulté le21/06/2020

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=gUmK9SFIOhw> site consulté le22/06/2020

²⁸ Dont certains – Tony Blackburn, Jimmy Young, Terry Wogan et John Peel, deviendront très célèbres.

Pour revenir à l'émission *Top of the Pops*, l'évolution de la présence de troupes de danseuses professionnelles témoigne également de changements sociaux. De 1968 à 1976, une équipe de danseuses se produisait pendant l'émission – d'abord une troupe appelée « The Go-Jos » et ensuite une autre appelée « Pan's People ». Ces danseuses, légèrement vêtues, en mode séduction, visaient le regard masculin. Pendant l'épisode de 1975, cité ci-dessus, l'animateur explique « J'ai bien dit que nous avons quelque chose pour chacun, et maintenant pour tous les gars qui nous regardent, je vous présente Pan's People »²⁹

Une troupe mixte de 4 femmes et 3 hommes, Ruby Flipper, remplaça Pan's People en 1976 ; ³⁰ un des trois hommes était Noir. Mais après cinq mois, la direction n'appréciant pas la prestation, elle insista pour remettre une équipe entièrement féminine. La directrice de la troupe expliqua également avoir reçu une lettre de quelqu'un de sa hiérarchie qui s'opposait à Ruby Flipper parce que « de jeunes adolescents qui regardent leur émission préférée ne veulent pas voir des filles blanches qui dansent avec des garçons noirs... ».³¹ Le commentaire montre, en plus de son acceptation d'une attitude raciste, que c'est le « besoin » du téléspectateur masculin qui est privilégié.³²

Une troupe féminine fut choisie à la place, et il fut décidé d'ouvrir un concours pour lui donner un nom. Le nom choisi, « Legs and Co » semblait se référer directement au regard du téléspectateur masculin. Cette troupe resta de 1976 à 1981.

La présence des membres de minorités ethniques dans ces émissions pourrait également faire l'objet d'une étude intéressante, et montrerait sans aucun doute un très lent déclin de la domination numérique des Blancs. À noter que des Noirs américains sont bien plus présents dans les émissions des années 1970 et 1980 que les membres des minorités ethniques britanniques. Il s'agit d'un phénomène complexe, mais sans doute l'industrie musicale britannique rechignait moins à reconnaître l'importance d'artistes noirs américains qu'à chercher du talent parmi les minorités au Royaume-Uni.

²⁹ « I said we had something for everyone and now for all the fellows we've got Pan's people ! ».

³⁰ Jeff Simpson, *Top of the Pops: 1964-2002*, London: BBC Worldwide, 2002, 45.

³¹ Voir interview d'un des danseurs ici :

http://www.bbc.co.uk/totp2/trivia/ruby_flipper/philip_steggles/page2.shtml, site consulté le ...22/06/2020

³² Il me semble important de souligner, pour nos lecteurs plus jeunes notamment, à quel point le racisme quotidien décomplexé était présent dans l'Angleterre de ces années.

Une autre émission télévisée qui doit être évoquée est *The Old Grey Whistle Test*, émission à l'antenne de 1971 à 1988. Cette émission passait tard le soir et portait des valeurs assez éloignées de l'idéologie fêtarde de *Top of the Pops*. En 1971, l'idée de prendre la musique populaire au sérieux en tant qu'expression artistique avait fait un peu de chemin. Des chanteurs tels que Bob Dylan et les Beatles furent considérés comme des artistes, et on s'attendait à ce que chaque album apporte une innovation musicale ou poétique. Nous sommes loin de l'époque de la vedette de music-hall qui devait chanter les mêmes chansons sur scène, de la même manière, pendant trente ans (et les médias audiovisuels sont pour beaucoup dans cette évolution).

Le titre de l'émission, obscur à première vue, vient pourtant d'une vision pop de la musique – on dit qu'il s'agissait d'une expression de *Tin Pan Alley*, de l'industrie commerciale de la musique pop aux Etats Unis. Selon la légende, les « old Greys » seraient les portiers de l'immeuble, qui étaient bien placés pour entendre les nouveaux artistes qui répétaient ou enregistraient. Si une mélodie donnait envie aux *Old Greys* de la siffler, disait-on, assurément elle serait un succès. Comme titre de la présente émission, émission qui voit la musique comme une source de réflexion et d'émotion plus profonde, on peut penser que « *old grey whistle test* » est légèrement ironique.

C'est une émission qui se concentrait sur l'album et pas sur les 45 tours, se voulait « rock » et pas « pop » (on dirait en français qu'elle ne se voulait surtout pas « variétés »). Le générique le plus utilisé de l'émission³³ montrait un être humain évoluant parmi les étoiles, en accord avec l'ambiance philosophique et onirique du rock progressif, genre qui sera très présent dans le *Whistle Test* des premières années.³⁴

L'émission permettait aux artistes de présenter des mini-concerts de plusieurs chansons – ainsi le public était invité à prendre au sérieux la production de l'artiste. Il ne s'agissait pas du tout d'une fête : il n'y avait certainement pas de public qui dansait, et ces mini-concerts étaient accompagnés d'interviews d'artistes ou d'autres.³⁵ Les premières années, TOGWT passait tard le soir, le mardi à 22h20, et visait donc un public minoritaire. En 1984, il passait le

³³ On peut voir le générique ici <https://www.youtube.com/watch?v=2D4Dhuyfpvo>, site consulté le ...18/06/2020

³⁴ Kevin Holm-Hudson (Ed), *Progressive Rock Reconsidered*, London: Routledge, 2001.

³⁵ Certains sont disponibles sur YouTube. Keith Richards : <https://www.youtube.com/watch?v=3y0VEkNe8eU>, site consulté le ...15/06/2020

Peter Gabriel : <https://www.youtube.com/watch?v=Shb-bkr8oM4>, site consulté le ...19/06/2020

vendredi à 23h30, une meilleure plage horaire, juste avant le week-end. Par la suite, l'émission passait le mardi ou le mercredi à 18h ou à 19h. On peut voir dans ces nouveaux horaires une popularisation certaine de l'attitude « sérieuse » à l'égard de la musique populaire.

La décision fut prise en 1987 de mettre un terme à l'émission, sans qu'une raison précise puisse être clairement établie.

Multiculturalisme et BBC Asian Network³⁶

Un dernier épisode historique révèle l'importance de la BBC comme vecteur accompagnant et encourageant certains changements sociaux. Il s'agit ici de la montée en puissance du multiculturalisme, ou plus précisément celle de l'expression culturelle minoritaire que le multiculturalisme encourage. Il s'agit de la chaîne de radio *BBC Asian Network*³⁷. En 1977, la chaîne de radio locale de la BBC à Leicester lança une émission quotidienne à l'intention de la population indo-pakistanaise locale (près d'un quart de la ville de Leicester avait des origines indiennes). Elle fut un succès, et on estima que deux tiers de la communauté l'écoutait. D'autres villes ont suivi l'exemple et en 1988 un service régional de 70 heures par semaine est mis en place. En 1996, la station émet à plein temps, 18 heures par jour, et en 1999 elle devient un service national. L'initiative à Leicester en 1977 fut certainement plus facile dans un pays multiculturaliste où les autorités publiques considéraient qu'encourager les d'expressions culturelles minoritaires faisait partie de leur mission. Ainsi l'initiative reflète le *zeitgeist* politique, mais sans doute l'influence à son tour, car une chaîne radio « Asian » ne pouvait que renforcer l'esprit d'appartenance à une communauté diasporique. La musique populaire se taillait une part importante des émissions de l'Asian Network, car nous savons que la musique populaire a souvent eu une place importante dans le développement d'identités diasporiques.³⁸

Conclusions

³⁶ Encore en activité aujourd'hui, on peut trouver la chaîne en ligne https://www.bbc.co.uk/events/e9gwxj_site consulté le ...20/06/2020

³⁷ Notez que dans le contexte britannique, le mot « Asian » se réfère aux originaires du sous-continent indien – inde, Pakistan, Bangladesh.

³⁸ Voir John Mullen « Du Notting Hill Carnival aux Melas — festivals de musique, identité immigrée et intégration », in *Exils, Migrations, Créations, les mondes anglophones*, Michèle Gibault (dir.), Paris : Indigo, 2008.

Nous avons examiné des éléments de la politique de la BBC, de réorganisation stratégique, et d'esthétique, afin d'évaluer le lien entre une musique populaire en transformation permanente et une BBC qui, après une longue période de monopole, se trouva confrontée à une situation de concurrence. Ces évolutions eurent lieu dans le contexte de « l'âge des extrêmes »³⁹ qui a vu d'innombrables changements sociaux. Les deux sujets principaux de notre étude – la BBC et la musique populaire – jouent un rôle extrêmement important dans la vie culturelle des Britanniques, et nous considérons que leur analyse est essentielle au développement d'une histoire de la société.

Bibliographie

- Chastagner, Claude, *De la culture rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.
- Crisell, Andrew, *An Introductory History of British Broadcasting*, London: 2002.
- Curtis, Mike, *Asian Auntie-Ji: Life with the BBC Asian Network*, Leicester : Matador, 2014.
- Hendy, David, « Pop Music Radio in the Public Service: BBC Radio 1 and New Music in the 1990s », *Media Culture and Society*, vol. 22, 2000.
- Hobsbawm, Eric, *L'Age des extrêmes : Le court XXe siècle, 1914-1991*, Paris : Complexe, 1999.
- Humphreys, Patrick, Blacknell, Steve, *et al. Top of the Pops: 50th Anniversary*, London: McNidder and Grace, 2013.
- Holm-Hudson, Kevin, (Ed.) *Progressive Rock Reconsidered*. London: Routledge, 2001.
- Inglis, Ian, *Popular Music And Television In Britain*, Farnham : Ashgate, 2010.
- Mullen, John, "Music in the home in Britain, 1900 to 1925". In *From Parlour Sing-songs to Iplayers: Experiencing culture in the 20th and 21st century homes*, Lincoln, University of Lincoln, 2014. Disponible en ligne <https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02561889/document>, site consulté le ...17/06/2020
- Mullen, John, « Du Notting Hill Carnival aux Melas — festivals de musique, identité immigrée et intégration ». In *Exils, Migrations, Créations, les mondes anglophones*, Michèle Gibault (dir.), Paris : Indigo, 2008.
- Mundy, John, *Popular Music on Screen: from the Hollywood Musical to Music Video*, Manchester : Manchester University Press, 1999,
- Reith, John, "Introduction", *BBC Year Book 1928*, Londres : BBC 1929.
- Simpson, Jeff, *Top of the Pops: 1964-2002*, London: BBC Worldwide, 2002.

³⁹ Référence au titre du livre influent d'histoire générale du XXe siècle, Eric Hobsbawm, *L'Age des extrêmes : Le court XXe siècle, 1914-1991*, Paris : Complexe, 1999.

Note biographique

John Mullen est professeur de civilisation britannique à l'Université de Rouen-Normandie et spécialiste de l'histoire de la musique populaire britannique. Il est l'auteur de « *The Show must go on* » : *La Chanson populaire en Grande-Bretagne pendant la Grande Guerre 1914-1918*, Paris : L'Harmattan, 2012. Il a publié de nombreux articles sur la musique populaire de différentes périodes, dont « What Has Popular Music Ever Done for Us ? Pleasure, Identity and Role Play in 1970s UK Popular Music » (*Etudes anglaises* 2018 :1), « What questions should historians be asking about UK popular music in the 1970s? », in Bernard Cros *et al.*, (dirs.), *Community in the UK 1970-79*, Presses Universitaires de Nanterre, 2017 et « Experiencing popular music in the home 1900-1920 », in Krista Cowman, *From Parlour Song to iPlayers*, Lincoln : University of Lincoln, 2014.