

Valérie ROUVIÈRE

LE MOUVEMENT FOLK EN FRANCE
(1964-1981)

Valérie ROUVIÈRE

LE MOUVEMENT FOLK EN FRANCE (1964-1981)

INTRODUCTION

I - L'AVENTURE FOLK

1. GENESE DU FOLK

Le folk, enfant de la contestation

- Fuir la société de consommation
- Le « monstre » capitaliste
- La société du spectacle
- Non à la « coca-colonisation » du monde !
- La France au « nez pincé »
- Le réveil des minorités
- Et que fait le gouvernement ?

Un modèle importé d'outre-Atlantique : le *folk-song*

- « The times they are a-changing »
- La contre-culture des *folk-singers*

La genèse du folk en France

- Le *folk-song* : une bouffée d'air frais dans le paysage musical français
- Lionel Rocheman et le Centre américain

2. CHANGER LA VIE

Une musique faite par et pour le peuple

- S'approprier la musique traditionnelle : le collectage
- A l'assaut des campagnes
- Le choix des chansons : un engagement
- Pour une musique populaire traditionnelle
- Les clés des musiques traditionnelles
- Que le spectacle disparaisse au profit de la vie !
- Une pratique instrumentale à la portée de tous
- Changer la vie
- Par-delà des frontières
- Querelle de chapelles
- Le spectre de la récupération
- Polémiques

La lutte du pays contre l'Etat

- Le réseau breton
- Le réseau alsacien
- Le réseau occitan

Les moyens d'action

Les festivals

Le folk est dans la rue

Production et diffusion : circuits parallèles ou traditionnels ?

Le circuit des disques

3. EPILOGUE

II – LES FIGURES DU FOLK

1. FOLKEUX DES RÉGIONS DE FRANCE

Le Bourdon, le temple du folk français acoustique

Catherine Perrier et John Wright

Grand-Mère Funibus Folk

Mélusine

Phil et Emmanuelle

La Chanterelle, La Bamboche et autres groupes lyonnais

La Bamboche

Le Claque Galoche

Le Grand Rouge

La Kinkerne

Malicorne

René Werneer : de l'Habit de plumes à Keris

Lyonesse

La Confrérie des fous

La Chifonnie

2. LES AMERICANOPHILES

Bill Deraime, le fondateur

Alain Giroux

Eric Kristy

Mick Larie et Jean-Marie Redon

Jean-Jacques Milteau

Youra Marcus

Gérard Dole

3. LES INCLASSABLES

Marc Robine

Marc Peronne

Pierre Bensusan

Deux profils d'inclassables : Dominique Maroutian, Denis Gasser

4. ALAIN STIVELL, TRI YANN ET AUTRES BRETONS

Alan Stivell ou la naissance du folk celtique

Alan Stivell

Diaouled ar Menez
Ar Sonerien Du
An Triskell
Dan ar Braz
Gwendal
Satanazed

Le folk du Pays gallo

Tri Yann
La Mirlitantouille
La Godinette

5. MONT JOIA, PERLINPINPIN FOLC ET AUTRES ACTEURS DU REVIVALISME OCCITAN

Dague
Grop Rosamonda
Lambrusc
Miqueu Montanaro
Mont Loia
Rosina de Peira
Perlinpinpin Folc
Riga-Raga
Los del Sauveterre

6. LE CIRCUT ALSACIEN

Roger Siffer, l'instigateur
Géranium
Les Luschtiga Malker
La Manivelle

7. LA DEUXIEME VAGUE DU FOLK

Chalibaude
La Chavannée d'Montbel
Ellébore
Maluzerne
Tarentule
Café-Charbon

ANNEXES

Lettre ouverte du folk-singer américain Pete Seeger
« L'esprit folk »
« La mort de l'esprit folk »
Chronologie du folk

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

II – LES FIGURES DU FOLK

2. LES AMERICANOPHILES

Bill Deraime, le fondateur.

Le bluesman français Bill Deraime a débuté dans le milieu du folk, porté par la vague déferlante des musiques américaines. Fondateur du folk-club le TMS, il entraîna dans son aventure, bon nombre de musiciens talentueux : l'harmoniciste Jean-Jacques Milteau, les bluegrasseux Jean-Marie Redon ou Mick Larie, les guitaristes Pierre Bensusan et Alain Giroux, ou encore le bluesman Chris Lancry.

Né à Senlis en 1947 de parents « cht'is », Bill grandit dans l'Oise. Il fréquente le collège religieux de Senlis et intègre la chorale de l'école où l'on chante volontiers du gospel. Adolescent, le jeune homme découvre la musique de Ray Charles et l'univers du blues noir américain le fascine. C'est ainsi qu'à seize ans, il achète sa première guitare et tente de reproduire ses morceaux préférés. Bill entame ensuite des études longues et fastidieuses à la faculté de médecine d'Amiens qu'il abandonne bien vite pour intégrer une école de kiné à Paris. 1968, les barricades s'érigent dans la capitale ; le monde étudiant est survolté. Bill, quant à lui, préfère jouer de la guitare sur les marches du Sacré-Cœur. C'est là qu'il rencontre un autre gratteux, Gabriel Yacoub ; les pérégrinations au travers des rues pavées, la manche aux terrasses des cafés font partie de leur quotidien et les mènent jusqu'au Centre Américain.

L'épopée musicale de Bill débute avec la création du Wandering, l'un des premiers groupes français de musique américaine que l'on peut écouter au hootenanny. Ce quatuor est composé de Bill (guitare), de Laurent Labrousse (mandoline), de « Job » (washboard) et d'Alain Dubest dit « Mémé » (banjo), désormais inséparable de Bill. Le Wandering reprend des morceaux de traditionnel américain, largement inspiré du répertoire de Pete Seeger. Cette expérience permet à Bill et à ses acolytes de s'imprégner d'une culture qui leur est étrangère, le folksong. C'est grâce aux disques et recueils de chansons ramenés des USA par des amis, que le Wandering se constitue un répertoire, complété et embelli au fil des années.

L'année suivante, Bill fait la connaissance d'un psychiatre officiant à la « free-clinic » de Saint-Germain-des-Près. Le spécialiste souhaite créer, dans le Quartier Latin, un centre de prévention contre la drogue. Le projet ne tombe pas dans l'oreille d'un sourd ; Bill ne s'était tout de même pas engagé dans la voix médicale sans raison, et, même si la musique le passionne, il conserve, en dépit de tout, un penchant pour l'action sociale. Notre « bon samaritain » se démène donc pour trouver un local, et c'est naturellement du côté du curé de l'église de Saint-Germain-des-Près qu'il se tourne. Celui-ci accepte de prêter une petite salle dépendante de sa paroisse et située à deux pas de l'église. Le TMS, créé en 70, sera un lieu de rencontre pour toxicos à qui l'on proposera, en guise de cure, une bonne dose de musique. Au passage, Bill draine tous les musiciens du Centre Américain épris de musiques américaines : Gabriel Yacoub, Jean-Jacques Milteau, Alain Giroux et tant d'autres contribueront à faire du TMS le temple de la musique américaine made in France. Pour le Wandering, c'est l'occasion rêvée de jouer régulièrement devant un public, chaque jeudi soir. Des tournées sont également organisées dans les MJC de banlieue et de province, ainsi que dans les festivals : Lambesc, en 70, réserve un accueil favorable au groupe, qui comprend pour la circonstance, Bill, Mémé, Youra Marcus au banjo et Florentine dite « Flo ». Cette jeune étudiante en histoire de l'art à la Sorbonne, d'origine anglaise, allait devenir la femme de Bill. Ayant quelques notions de piano, elle jouera du clavier, de l'harmonium, de l'orgue et du washboard dans les groupes successifs de Bill.

L'été suivant, Bill, Flo, Mémé et sa petite amie Suzie, Gabriel et Marie Yacoub partent sur les routes de France, à bord d'une vieille Chambord achetée au rabais. A l'image des héros de Tom Wolfe qui ont peuplé l'imaginaire de toute une génération, ils font halte quand bon leur semble, débarrassent du coffre de leur voiture les instruments les plus surprenants, et jouent, simplement pour le plaisir. Ils sont fauchés, mais qu'importe, un vent de liberté souffle et les emporte toujours vers de nouvelles aventures. Escale à Malataverne ; l'ambiance est au beau fixe. Herbe et LSD circulent dans le campement hippy, parcouru du tohu-bohu des instruments les plus originaux, de jeunes gens qui se découvrent et « boeuffent » dans l'herbe. Le temps semble suspendu et Flo, troublée par le souvenir de cette période, s'en rappelle comme d'un « moment privilégié, indescriptible, intense ». Bill apparaît seul sur la petite scène du festival ; simplement accompagné de sa guitare, il chante d'ores et déjà le blues à sa manière et avec le charisme des plus grands.

A la rentrée 71, le Wandering regagne ses pénates ; augmenté de l'harmoniciste Jean-Jacques Milteau (voir à *Milteau*), du guitariste Alain Giroux (voir à *Giroux*) et du bassiste Laurent Gérôme, trois habitués du TMS, le groupe opte pour un changement de formule donnant naissance au premier jug band français : le Back Door Jug Band. Pour l'occasion, Laurent se fabrique une basse à la manière des orchestres New-Orleans, qui, n'ayant pas les moyens d'investir dans du matériel professionnel, bricolaient leur instrument à partir d'un manche à balais et d'une unique corde. Malheureusement, un toxico du TMS, en proie à une désastreuse crise de manque, le réduit à néant peu à près. Le Back Door, bien que groupe de reprise, séduit par son originalité les publics de toute l'Europe. De Paris à la Scandinavie, en passant par le Danemark, la route est longue, mais elle vaut le détour. Diminué d'Alain Giroux ou augmenté de Gabriel Yacoub, la troupe débarque à l'improviste dans un festival, fait la manche en Suisse (le meilleur plan pour les musiciens fauchés !). A chaque fois, le public accueille à merveille cette formation originale et délurée, qui mène la vie de bohème. Flo se souvient : « Nous vivions très pauvrement de la musique, mais nous en vivions. Invités à jouer en concert à Marseille, nous étions payés 30 francs, frais d'essence y compris, et logions dans des conditions misérables. Il n'y avait pas d'endroit pour se laver, excepté un bassin où les garçons, Mémé, Gabriel et Jean-Jacques se baignaient à poil. J'étais l'unique fille du groupe, Bill tenait une serviette pour me cacher et répétait : Dépêche-toi, je suis fatigué !. En somme, les conditions étaient plus que précaires ! ». Le Back Door fait, en outre, quelques détours du côté des circuits jazzistiques, bousculant au passage, à l'été 71, le public très « clean » du Jam Potatoes de Normandie. Il faut peut-être préciser qu'Alain Giroux a fréquenté, avant de rejoindre la famille folk du TMS, les clubs de jazz parisiens. Le guitariste a, par conséquent, quelques portes ouvertes de ce côté-là, ce qui offre au groupe l'opportunité d'enregistrer un album chez Pragmaphone en 71.

L'expérience du Back Door Jug Band se poursuit jusqu'en 1973, date à laquelle Bill et Flo partent travailler à la campagne, en centre d'aide à la toxicomanie. L'année suivante, le couple s'installe du côté de Pithiviers dans le Loiret avec Mémé et Suzie. La grande maison perdue au milieu des champs, constitue le studio de répétition idéal pour nos musiciens : la musique bat son plein vingt-quatre heures sur vingt-quatre. De communauté « baba-cool », il n'est pas question, comme tient à le préciser Flo : « On n'a jamais été fromage de chèvre et étions plutôt du genre à clamer : Vive l'électricité ! ». Bill commence à écrire ses propres textes ainsi que des compositions blues, et, dès 75, le Bill et Flo Blues Tandem prend la route. Au duo s'adjoindra bientôt un vieil ami originaire de Marseille : Chris Lancry.

Bill a rencontré Chris au festival de Lambesc. Il l'a immédiatement convaincu de « monter » à Paris afin de découvrir le TMS. Car à Marseille, Chris se sentait isolé ; le folksong était le fait d'une minorité et il n'existait pas de foyer culturel semblable au TMS. Chris Lancry tourne la plupart du temps seul ; à la manière des bluesmen américains, il chante d'une voix chaude et joue tout aussi bien de la guitare que de l'harmonica. Remarqué par Philippe Paringaux, rédacteur en chef de *Rock and Folk* et Philippe Rault de la maison Barclay, alors qu'il jouait dans la rue, Chris enregistre son premier album dès 1971. *Blues from over the border*, l'un des tout premiers albums français de blues traditionnel, dans la lignée d'un Robert Johnson, bénéficie notamment de la contribution des folksingers Roger Mason et Derroll Adams. En

contrepartie, Chris participe à l'album de Mason, *le Blues de la poisse* en qualité d'harmoniciste et de guitariste. Accumulant un pécule suffisant pour acheter un billet d'avion Paris-New-York, Chris s'envole à la découverte d'un univers qui le fascine depuis bien longtemps, celui du blues. Pendant une année, il parfait son éducation musicale et découvre, ravi, qu'Outre-Atlantique, le blues et les autres musiques traditionnelles sont véritablement populaires, qu'elles font partie intégrante de la culture. De retour en France, Chris reprend les concerts au TMS et dans les MJC ; il participe également à l'enregistrement des albums de Milteau puis de Giroux. Mais c'est de Bill qu'il se sent le plus proche ; unis dans un amour commun pour le blues, les musiciens ne devaient plus se perdre de vue.

Au trio composé de Bill à la guitare, de Flo au piano et de Chris à la guitare électrique, s'ajoutent en 77 Gérard Lavigne à la basse et Mémé à la guitare électrique. Cargo est le premier groupe de blues électrifié de Bill. La formation tourne quelque temps et se désagrège dès l'année suivante. Bill, de son côté, poursuit le travail de composition et d'écriture de textes entamé quelques années auparavant. En 79, il enregistre le premier album sorti sous son propre nom, auquel participe Chris. Dès lors, Bill quitte le monde du folk pour se lancer dans sa propre aventure et entamer une carrière de chanteur de blues français. Son deuxième album, *Plus la peine de frimer*, sorti en 80, est un véritable succès et la chanson-clé *Babylone tu déconnes* fait un tabac. Alors que les années 80 enterrent le folk et avec lui de nombreux artistes et groupes, Bill Deraime connaît, au contraire, la consécration. Ses premiers passages à l'Olympia en 81 et 83 et à Bobino en 82 ne déçoivent pas un public venu en force, qui se fidélise durant toutes les années 80 et ce jusqu'aux années 90. Avec 12 albums à son actif, une belle carrière internationale, Bill fait aujourd'hui partie des « grands » de la musique. Le charisme de l'homme et son originalité, la force de ses textes et son prodigieux jeu de guitare le placent au rang des meilleurs bluesmen américains, ceux-là même qui ont bercé ses rêves d'enfant.

Discographie.

Back Door Jug Band. Pragmaphone, 1971.

Bill Deraime. 1979.

Plus la peine de frimer. 1980.

Qu'est-ce qu'on va faire. 1981.

Entre deux eaux. 1982.

Live à l'Olympia. 1983.

Fauteuil piégé. 1984.

Energie positive. 1985.

Toujours du bleu. 1989.

Louisiane. 1991.

Live en tournée. 1993

Tout recommençait. 1994.

Alain Giroux.

Guitariste blues aujourd'hui bien connu sur la scène musicale hexagonale, Alain Giroux côtoya la famille folk, aux côtés de gens comme Jean-Jacques Milteau, dont il fut le compagnon de route pendant plusieurs années, et de Bill Deraime. Passionné dans un premier temps de rag-time, il dévia progressivement vers le blues et, dans la lignée d'un Marcel Dadi, contribua à populariser la guitare en éditant quelques bonnes vieilles méthodes de guitare à l'usage des jeunes générations.

Né en 1942 à Troyes, Alain Giroux découvre la musique lorsque ses parents font l'acquisition d'un électrophone avec lequel sont livrés trois disques. L'enfant de 12 ans flache littéralement sur l'un de ces microsillons, qui reprend des standards de gospel et de jazz, parmi lesquels des titres de Duke Ellington, Louis Armstrong et Loli Johnson. Trois ans plus tard, Alain tombe malade ; contraint de rester plusieurs mois à la maison, il en profite pour s'initier à la guitare, instrument fantôme appartenant à son frère mais dont ce dernier ne sait pas jouer. Il reprend alors maladroitement quelques airs de Brassens ou de Montand,

jusqu'au jour où le père d'un ami lui prête un disque de Big Bill Broonzy, grand guitariste blues. Sans méthode ni professeur, il s'échine à reproduire les morceaux de l'album qui le fascinent. En 1960, Alain débarque à Paris afin de suivre des études de langues orientales et de russe à la Sorbonne. Contrairement à d'autres folkeux moins studieux, il poursuit son cursus universitaire jusqu'au bout, décrochant une thèse de géographie économique. Cette vie d'étudiant parisien lui laisse suffisamment de temps pour errer et découvrir l'univers des rockers, des Chats Sauvages à Richard Anthony, puis s'offrir des détours du côté des folksingers. Difficile d'échapper à la vague déferlante du folksong, surtout lorsqu'on fait la manche aux terrasses de café. Alain joue du blues, reprend des chansons de Dylan et croise, au hasard de ses pérégrinations parisiennes, des routards comme John Renbourn ou Paul Simon. La suite des événements est facile à deviner : le Centre Américain, l'Eglise Américaine et le Centre Culturel de la Rue du Dragon constituent les lieux de passage obligés d'une génération de passionnés de folksong et autant d'étapes sur la route du TMS.

En 68, l'harmoniciste Jean-Jacques Milteau propose à Alain de fonder un duo guitare-harmonica : les Railroad Entertainers tournent dans les folk-clubs parisiens, participent aux premiers rassemblements du folk français avant de s'associer au Back Door Jug Band (voir à *Deraime*) de Bill Deraime. Cette aventure prend fin en 1973 avec le départ de Bill pour la campagne, et l'envie de Jean-Jacques de se lancer dans le bluegrass. A cette époque, bien que devenu haut fonctionnaire, Alain ne se résout pas à abandonner l'univers du folk et de la musique ! Il forme alors une nouvelle équipe comprenant Phil Fromont au violon, Pierre Bensusan à la mandoline, Gérard Dôle à la planche-à-laver et Jean-Paul Durand au tuba et au jug. Dans la continuité du Back Door, le nouveau groupe baptisé Doctor Jug et Mister Band, poursuit son bonhomme de chemin à travers la France, la Suisse et la Belgique, via les folk-clubs, les festivals et les MJC.

En 76, le groupe éclate ; Alain entame alors une carrière solo, développant progressivement un style de guitare original aux frontières du folk, du blues et du jazz. En 76, il enregistre un premier disque chez Cézame, *Here and there blues*. Accompagné de quelques musiciens notamment de jazz, — Philippe Angrand aux cuillères, Patrick Dial à la guitare, Pierre Morel au cornet à piston, Philippe Baudoin au piano —, Giroux reprend des morceaux de blues, de jazz et de ragtime des années 20 et 30. Fidèle à la tradition des guitaristes folks du style Marcel Dadi ou Michel Haumont, Alain, en sus des albums didactiques enregistrés, donne des cours de guitare hebdomadaires au Centre Américain — où il remplace Dadi à la fin des années 70 —, et à Quincampoix, boutique célèbre pour son impressionnante variété d'instruments folks. Giroux acquiert rapidement une excellente réputation de professeur, et ses cours affichent toujours complets. En somme, il contribue à la popularisation de la guitare au sein de la jeunesse française. Précisons qu'avant le folk et l'action de Marcel Dadi (voir à ce nom), il était impensable d'apprendre la guitare autrement qu'au conservatoire.

Dès lors, Giroux, accompagné de musiciens à chaque fois différents, enregistre chez Cezame au rythme soutenu d'un album par an. Ses disques, systématiquement vendus avec un livret de tablatures, présentent un répertoire de compositions blues et ragtime sur lesquelles le guitariste chante parfois en anglais. Au second album, *Giroux's*, sorti en 77, ont contribué Pierre Bensusan à la mandoline, Phil Fromont au violon, Jean-Jacques Milteau à l'harmonica, — avec qui Alain tourne régulièrement dans toute l'Europe francophone entre 76 et 85 —, Jean-Paul Durand au jug et au tuba et Gérard Dôle à la flûte. Le disque met successivement en valeur les guitares ragtime, boogie, new-orleans et blues. L'année suivante, c'est la sortie de *18 morceaux faciles et moins faciles*, essentiellement consacré au blues. Il s'agit là du dernier album de Giroux, ce qui, bien entendu, n'empêche pas le guitariste, désormais reconnu sur la scène musicale, de participer à l'enregistrement de nombreux albums, à commencer par ceux de Milteau (voir à ce nom).

Aujourd'hui, Alain Giroux mène toujours une double vie de haut-fonctionnaire et de musicien. Depuis 1990, il a formé un duo avec le violoniste Jean-Louis Mahjouné et continue à donner des stages collectifs de guitare.

Discographie.

Back Door Jug Band, Pragmaphone, 1971.

Here and there blues. Cezame CEZ 1006, 1976.

Giroux's. CEZ 1032, 1977.

18 morceaux faciles et moins faciles. CEZ 1042, 1978.

Eric Kristy.

Eric Kristy : chanteur et guitariste.

Personnalité incontournable du bluegrass français, au même titre que Jean-Marie Redon et Mick Larie, il est le fondateur du Bluegrass Connection, auquel participe, entre autres, l'harmoniciste Jean-Jacques Milteau.

Né en 51 à Paris, Eric Kristy grandit dans la capitale. Au lycée Rodin du XIII^e arrondissement, il fait la connaissance de Jean-Jacques Milteau et de Laurent Gérôme. Ils découvrent ensemble le folksong, puisant dans les bacs des disquaires underground les albums de la collection Folkways. Eric se met à la guitare dès l'âge de 15 ans. Habitué à traîner dans les rues de Montmartre où il fait la manche, il croise sur son chemin deux musiciens Bill Deraime et Mémé Dubest. C'est en leur compagnie qu'il franchit la porte du Centre Américain, où les techniques de guitare des folksingers Roger Mason et Steve Waring l'interpellent, lui donnent « l'envie d'aller plus loin ». Eric se plonge dans les disques, écoute, essaye de reproduire, s'investit de plus en plus dans la musique.

Il fonde son premier groupe avec Gilbert Caranhac, joueur de dobro et banjoïste — un vieil ami de l'époque « Scouts de France » — Gilbert Prosé, mandoliniste et Jean-Marie Astoux, bassiste. C'est ainsi qu'en 1970, les National Pigs, l'un des tout premier groupe de bluegrass, fait irruption sur la scène du Centre Américain. L'Eglise Américaine et le TMS, passages obligés des américanophiles parisiens, sont l'occasion de se rencontrer. L'année suivante, Jean-Marie Astoux et Gilbert Prosé quittent le groupe, tandis que le bassiste Hervé de Sainte-Foye, le banjoïste Jean-Marie Redon et le mandoliniste Mick Larie, le rejoignent : en 72, Bluegrass Connection est né, premier groupe d'une longue série de « Connection » en tous genres. Nos amis reprennent inlassablement et fidèlement les standards du bluegrass, piochant dans le répertoire de Bill Monroe et de ses acolytes. Ils inaugurent la tendance des « bluegrasseux purs et durs ».

De tels passionnés ne pouvaient se priver d'un voyage aux sources du bluegrass. Ils partent donc pour une tournée de quatre mois aux Etats-Unis. Ayant démarché auprès de plusieurs organisateurs de festivals américains, ils obtiennent une seule réponse et pas des moindres : Bill Monroe, le fondateur du bluegrass, les attend ! De fil en aiguille, les portes s'ouvrent ; ils débarquent à l'improviste en plein festival, sympathisent avec les musiciens et se retrouvent sur scène quelques heures plus tard. Partout l'accueil est chaleureux et leur musique plait. Un label de Chicago, Puritan, spécialisé dans le blues, leur propose d'enregistrer ; leur premier album sort sous le titre *Bluegrass français*. L'harmoniciste Jean-Jacques Milteau, qui, après avoir sillonné en solitaire les Etats-Unis, est tombé par hasard sur le Bluegrass Connection, participe, du même coup, à l'enregistrement. Le disque reprend les standards du bluegrass, et quelques airs traditionnels français que le groupe arrange à sa guise. Comme l'explique Eric Kristy, il s'agissait de « montrer aux Américains que nous étions Français ».

Eric garde de ce voyage d'excellents souvenirs, même si ce ne fût pas toujours rose : « l'argent faisait cruellement défaut, nous étions constamment les uns sur les autres, aussi cette cohabitation de quatre mois fut fatale pour le groupe. » De retour en France, Jean-Marie, Mick et Hervé partent de leur côté (voir à *Larie et Redon*), tandis que Eric (guitare acoustique et électrique, vocal), Gilbert Caranhac (banjo, dobro, triangle, vocal) et Jean-Jacques Milteau (harmonica, wash-board, derbouka, vocal) fondent le New Bluegrass Connection, à la rentrée 74. Rejoints par Martin Freifeld (basse, orgue, vocal) et Laurent Gérôme (pedal-steel guitar, guitare acoustique, vocal), ils enregistrent *L'Herbe Bleue* en

quelques jours. Le champ du répertoire s'étend et le groupe, dépassant le pur bluegrass, flirte désormais avec différents styles musicaux : Nashville, Country-Rock, Country & Western, sans oublier le Cajun. L'album, sorti en 1975 au Chant du Monde, est plein de vitalité. L'harmonica de Milteau, déjà puissant, s'illustre dans quelques soli et la pedal-steel de Laurent Gérôme donne dans l'exotisme. A noter une interprétation plutôt originale de *La Petite Hirondelle*, dont la version bluegrass ne manque pas de surprendre !

L'année 75 voit apparaître de nouvelles mutations au sein du groupe et le New Bluegrass Connection devient alors Connection. De plus en plus électrique, le groupe, désormais classé dans le genre Country-Rock et Country & Western, se dote d'un batteur, Roger Secco, d'un violoniste d'origine tchèque, Yaroslav Blaha et d'un bassiste, Gérard Lavigne, issu d'un groupe rock. Le fruit de cette évolution est confiné dans un microsillon, *Correspondance*, sorti chez Cézame en 76. La plupart des chansons sont en français et composées par les membres du groupe.

En 77, Milteau, Caranhac et Gérôme quittent Connection, mus par le désir de passer à autre chose. Le batteur Roger Secco est remplacé par Jean-François Leroy. En fait, de l'équipe précédente ne subsistent que Gérard Lavigne et Yaroslav Blaha. Un second violoniste, Patrick Le Mercier, issu d'un groupe de folk celtique, et une chanteuse, Valérie Terell, rejoignent le groupe que l'on appelle désormais Equinoxe. Symptomatique de la fin des années 70, celui-ci se dote d'un répertoire extrêmement hétérogène, provenant d'Irlande mais aussi de France, de source traditionnelle ou personnelle. Equinoxe donne dans le breton et dans l'occitan, en passant par le tchèque. C'est peut-être cet éclectisme qui justifie le succès du groupe ; Equinoxe est de toutes les manifestations folks. Parmi les plus importantes, citons la Fête de l'Humanité 78 et le festival de Saint-Georges-sur-la-Prée. L'aventure ne dure cependant pas plus d'une année ; dès la fin de l'année 78, Equinoxe disparaît sans même avoir pris le temps d'enregistrer. Le groupe s'est cherché sans jamais se trouver, perdu dans un répertoire trop vaste. En tout cas, Eric garde un bon souvenir de « ce petit groupe qui a duré peu de temps mais qui était marrant. »

Il enregistre en 78, chez Cézame, un disque-méthode de guitare flat-picking, puisant ses exemples chez Doc Watson, Woody Guthrie ou Carter Family. Bluegrass et country sont abordés simplement, mais il n'y a rien de bien original à cette démarche, Eric ne fait qu'ajouter à la liste déjà conséquente des disques-méthodes de Marcel Dadi, d'Alain Giroux ou de Michel Haumont. Il donne d'ailleurs des cours de guitare aux mêmes endroits que ces derniers : chez Lionel Rocheman, avenue d'Italie, au magasin de musique Quincampoix. Eric appartient, en somme, à la grande famille des guitaristes folks des années 70, dont il va peu à peu s'écarter. Il éprouve "le besoin de toucher un plus large public en même temps que de créer une musique personnelle, francophone, qui cesserait enfin de copier le modèle américain". Et c'est bien la cette direction qu'il prend en 79. Accompagnateur de Philippe Châtel à ses débuts, il se met ensuite à chanter les textes écrits par ce dernier et enregistre *Rue de la Tombe-Issoire*, chez Vogue. Il fait appel aux services de Gilbert Caranhac (dobro), Jean-François Leroy (batterie), Pierre Chérèze (guitare électrique), Jean-Yves Lozac'h (pedal-steel), Christian Séguret (mandoline) et Kenny Koseh (violon). Dans l'album suivant, *Engage-toi*, enregistré l'année suivante, il interprète des textes d'Yves Simon ainsi que ses propres chansons.

Eric s'éloigne alors du milieu folk, réalise que finalement, il se sent « plus à l'aise pour écrire que pour faire de la musique » et se recycle dans le journalisme et dans l'écriture de romans policiers. Ayant touché à la radio, au travail de studio, à la pub, il s'emploie, aujourd'hui, à la réalisation de scénarios télévisuels.

Les années folks lui laissent, dans tous les cas, de merveilleux souvenirs, la saveur de la folie et de l'insouciance qui autorisaient tout : « il y avait ces journalistes de FR 3 qui couvraient les festivals ; on les insultait et on pétait leurs bagnoles parce qu'ils représentaient le système tant honni, celui du grand capital et du profit en même temps que le show-biz ! Et puis les querelles idéologiques qui nous opposaient, nous le bluegrass, aux folkeux du Bourdon. Ils nous accusaient de jouer de la musique de petits blancs racistes ; on leur répondait que sous Pétain le folklore français avait été à l'honneur ! »

Discographie.

Bluegrass français, Puritan, 1974, E.U.

L'Herbe bleue, Chant du Monde LDX 74565, 1975.

Correspondance, Cezame CEZ 1021, 1976.

Méthode de guitare flat-picking, Cezame CEZ 1046, 1978.

Rue de la Tombe-Issoire, Vogue LD 8530, 1979.

Engage-toi, Vogue LD , 1980.

Mick Larie et Jean-Marie Redon.

Deux personnalités charismatiques du bluegrass français.

Né en 1948 à Neuilly-sur-Seine, Jean-Marie Redon, pied-noir d'origine, passe son enfance en Algérie. La situation politique algérienne du début des années soixante conduit la famille Redon à Paris, où Jean-Marie découvre plusieurs genres musicaux qui le fascinent, à commencer par le Rock & Roll, puis la musique de Ray Charles, et enfin le jazz New-Orleans. A 13 ans, le jeune homme se met à la guitare, en autodidacte, et fonde avec quelques potes du lycée un groupe de rock, les Dunces — les « Cancres ». En 66, la vague du folksong déferle sur la France ; Dylan, Peter Paul & Mary donnent à Jean-Marie l'envie de se lancer dans l'aventure folk et de créer un « skiffle » — groupe de musiciens ne jouant que d'instruments à cordes — dont le chanteur n'est autre que Alain Bashung. La démarche de la formation, qui reprend des chansons de folksingers, s'apparente au travail entrepris par Hugues Aufray, dont l'album *Aufray chante Dylan* vient de sortir. Cette expérience de trois ans s'achève lorsque Bashung décide de créer un style beaucoup plus personnel. De son côté, Jean-Marie part à la conquête des musiques américaines par le biais de disques importés des Etats-Unis et ne se lasse pas de découvrir qu'il existe, au-delà du folksong, des merveilles comme le blues mais aussi le bluegrass, que l'on qualifie à l'époque de musique « moderne ». Débute alors une grande aventure et une passion partagée avec un ami du lycée, Mick Larie : ces « fous » de bluegrass traverseront les années 70 côte à côte, navigant d'un groupe de bluegrass à l'autre. Ils débarquent au Centre Américain, flanqués d'une guitare et d'une mandoline — Jean-Marie ne joue pas encore de banjo — et participent avec la petite bande des « américanophiles » à la création du TMS (voir à *TMS*). Incombent régulièrement à Jean-Marie et à Mick la tâche d'assurer les permanences du folk-club. Jean-Marie se souvient : « Comme tout le monde, je garde de l'époque du TMS une nostalgie incroyable ; c'était une époque fantastique où tout paraissait possible, tout roulait automatiquement. » Et pour preuve la manière dont en 1968 Claude Lefebvre, pourtant excellent guitariste, propose aux deux bluegrasseux débutants, le plus modestement du monde, de fonder un groupe aussitôt baptisé Bluegrass Flingou 37 1/2. Ce nom atypique provient, en fait, d'un délire collectif. « Flingou » était le nom de l'idiot du village de Charentes-Maritime où Mick passa son enfance, tandis que « 37 1/2 » était la réponse qu'ils avaient pour coutume de faire à une question ennuyeuse. S'ajoute au groupe le bassiste Eric Bouillet. Les motivations de la formation sont simples : réunir un ensemble de musiciens de bluegrass, ce qui, à l'époque, ne va pas de soi, le genre étant peu développé en France. Avec Claude à la guitare, Mick à la mandoline et Eric à la basse, Jean-Marie n'a d'autre choix que de se mettre au banjo : « Le banjo, j'y suis arrivé un peu par hasard. C'était un instrument que j'aimais bien pour l'avoir entendu dans les disques de bluegrass, mais je n'avais jamais vu personne en jouer, je ne savais pas comment ça pouvait fonctionner. Jusqu'au jour où on a eu besoin d'un banjo dans le groupe et où l'on m'a dit : toi, tu fais un peu de picking à la guitare, donc tu vas te mettre au banjo. » Le premier banjo de Jean-Marie est un six cordes auquel il en retire deux car, à l'écoute des disques, il lui semble que le bluegrass se joue à quatre cordes. Son apprentissage de l'instrument est on ne peut plus expérimental : il passe les disques en boucle, au ralenti, et s'échine à reproduire des sonorités identiques. Il découvre, par la suite, l'unique magasin de musique parisien spécialisé en banjo, « Disque et musique », et achète un cinq cordes. Cependant, mieux

vaut ne pas casser une corde car il faut, dans ce cas, franchir la Manche, direction l'Angleterre !

Le Flingou se dissout l'année suivante ; Jean-Marie poursuit en solitaire son apprentissage du banjo, jouant à droite, à gauche. Mick, quant à lui, fonde un jug band, le Fifteen String Band avec Claude et Christian D'Amato à la guitare, Jean-Yves Losach au banjo et Hervé de Sainte-Foy à la basse. En 71, Jean-Marie remplace Youra Marcus au sein du groupe d'old-time de Gabriel Yacoub, le New Ragged Company (voir à Malicorne), découvrant par la même, un style de banjo qui lui est inconnu. Puis, il intègre avec Mick les National Pigs, la formation bluegrass d'Eric Kristy qui devient Bluegrass Connection (voir à *Kristy*). Suit une tournée estivale de quatre mois aux Etats-Unis. Pour Jean-Marie, la découverte d'un « état d'esprit fantastique, de gens sympas, ouverts à toutes les formes d'expérimentations possibles et imaginables, plus folks les uns que les autres » constitue une véritable révélation. Le banjoïste dira à posteriori de cette tournée américaine qu'elle fut « l'événement musical et humain le plus passionnant qu'il n'ait jamais vécu. » Désormais, Jean-Marie et Mick adoptent intégralement le bluegrass en tant que genre musical et font leur l'esprit inhérent à cette musique qui les a tant charmés Outre-Atlantique. A Paris, le folk est hostile au mouvement bluegrass. Ils ne comprennent pas comment des Français peuvent s'éprendre d'une musique avec laquelle ils n'ont aucun lien particulier. Le bluegrass est associé aux « red necks » du sud des Etats-Unis, ces agriculteurs blancs au cou rougi par un soleil de plomb. En France, catalogué comme une « musique de petits blancs racistes », le genre a fort mauvaise presse. Et, invités un soir au Bourdon, Jean-Marie et Mick jouent devant un public qui leur tourne le dos ! Aux Etats-Unis pourtant, le jugement à l'égard du bluegrass n'est pas aussi tranché : pénétré de l'intérieur par le mouvement étudiant, il a même la réputation d'être ancré à gauche. Alors, les bluegrasseux sont-ils des fachos ? Mick Larie avait en tout cas la réputation de tenir des propos racistes, peut-être plus par provocation que par conviction.

Rien ne peut désormais arrêter Mick et Jean-Marie ; nos « fous » de bluegrass s'envolent pour les Etats-Unis. La cohabitation n'a pas toujours été facile durant les quatre mois passés Outre-Atlantique, et, de retour en France, le Bluegrass Connection explose. Entraînant dans leur sillage le bassiste Hervé de Sainte-Foy, nos deux amis fondent, au début de l'année 74, le Bluegrass Long Distance. S'ajoutent le guitariste Christian Poidevin et la violoniste Claire Liret. Le groupe sillonne la France, improvise des concerts ou participe à l'animation musicale de villages isolés. Leurs tenues de cow-boys américains et leurs cheveux longs choquent dans un premier temps, mais devant l'énergie qu'ils dégagent, le public est aussitôt charmé. D'ailleurs, il arrivait fréquemment que les organisateurs de festivals traditionnels fassent appel au bluegrass afin de dynamiser les concerts et de réveiller un public de folkeux somnolents, bercés par les effets soporifiques de certaines musiques trad. françaises. La Suisse francophone et le folk-club de Lausanne, le Vieux-Loup, constituent une des destinations préférées du Bluegrass Long Distance. Car, les folkeux suisses s'avèrent nettement plus ouverts au bluegrass que leurs homologues français.

L'été 74 entraîne, à nouveau, nos musiciens vers les Etats-Unis. De retour en France, la formation éclate une fois de plus, pour donner naissance à Long Distance, qui perdure jusqu'au début des années 80. Avec Jean-Marie au banjo, Mick à la mandoline, Hervé Sere à la basse, Dani Vriet au violon et Jean-Louis Mongein à l'harmonica, la petite équipe tourne beaucoup et enregistre, en 77, un album chez Cézame, intitulé *Bluegrass*. Autre événement d'importance, la sortie d'un album double consacré au banjo et auquel Jean-Marie participe, en compagnie de cinq banjoïstes de renom. Il s'agit d'un disque didactique visant à faciliter l'apprentissage du banjo, et abordant différents styles de jeux et de musiques. Cette initiative programmée sur le long terme, — le premier album sort en septembre 77 et le deuxième en septembre 78 — est, une fois de plus, prise en charge par la maison Cézame. Mick, de son côté, enregistre *La Mandoline américaine*, pour la collection *Spécial instrumental* de Chant du Monde. Ont participé au disque, Jean-Marie Redon (banjo), Danny Vriet (violon), Hervé de Sainte-Foy (contrebasse), Jean-Louis Mongein (guitare), Mike Lilly (banjo, guitare, chant), Wendy Miller (mandoline, chant), Claude Lefebvre (guitare), Patrick Moulou (guitare), et

enfin, Philippe Angrand (guitare). Le disque met bien en valeur la mandoline américaine, « reine du bluegrass ».

Les années 80 sonnent le glas de Long Distance et du bluegrass français. Jean-Marie se retranche dans l'édition musicale. Il ne reprend la musique que dans les années 90, au sein d'un groupe de bluegrass européen du nom d'Eurograss.

Discographie.

Bluegrass français, Puritan, 1974, E.U.

Bluegrass, Cezame CEZ 1033, 1977.

La Mandoline américaine, Chant du Monde LDX 74618, 1978.

Jean-Jacques Milteau.

Harmoniciste blues dont la réputation n'est plus à faire puisqu'il occupe aujourd'hui le devant de la scène musicale française. Ce que l'on sait peut-être moins c'est qu'il débuta aux côtés de gens comme Alain Giroux et Bill Deraine dans l'univers du folk américain en France.

Né en 1950 à Paris, Jean-Jacques grandit dans le XIII^e arrondissement, où il se lie d'amitié avec Eric Kristy. C'est ensemble que nos deux compères découvrent la contre-culture des folksingers. Jean-Jacques est d'emblée fasciné par le côté subversif et militant du mouvement : « Nous voulions une culture dérangeante capable de réveiller une société assoupie », se rappelle-t-il. Les disques de Dylan, puis ceux de Guthrie et de Seeger fonctionnent comme autant de révélateurs et de balises sur le chemin du blues. Car c'est, dans un premier temps, de ce côté-là que Jean-Jacques regarde : le blues d'un Big Bill Broonzy ou d'un Sonny Terry lui donnent envie de se mettre à la guitare, ce qu'il fait aussitôt. Mais le destin en a décidé autrement : il a à peine le temps d'acquérir quelques notions de l'instrument avant de se le faire voler en Angleterre. Jean-Jacques remarque aujourd'hui sans la moindre amertume : « un Anglais m'a sauvé la vie en s'emparant de ma guitare, sans quoi j'aurais été un bien piètre guitariste ! ». A l'âge de 15 ans, il fait l'acquisition d'un harmonica, le premier d'une longue série puisque, dès lors, il ne s'arrête plus d'en jouer. L'harmonica le suit partout ; glissé dans une poche, il lui est facile de le sortir et d'en tirer quelques sons dès que l'occasion se présente. A tâtons, le jeune garçon apprivoise cet « instrument d'aveugle » — c'est ainsi que le nomment les bluesmen — sans professeur ni méthodes, au feeling en somme. Un jour, dans une revue, notre apprenti musicien tombe sur un article d'Hugues Auffray, dont l'album *Auffray chante Dylan* vient de sortir. Auffray évoque une discussion qu'il a eue avec Dylan et raconte comment celui-ci lui a confié, en baissant la voix, que pour jouer de l'harmonica, il fallait respirer et non pas souffler dans l'instrument ! Tirant parti de cette découverte, Jean-Jacques s'y essaye aussitôt ; ça marche ! Il commence à fréquenter les folk-clubs et les MJC, rencontre Laurent Gérôme, guitariste, avec qui il fait un bout de chemin, reprend des morceaux de Sonny Terry et de Brownie Mac Ghee, joue pour la première fois sur la scène du Centre Américain, puis change de coéquipier lorsqu'il fait la connaissance d'Alain Giroux. Des moments partagés avec ce dernier, il garde d'excellents souvenirs et une bonne dose d'émotion : « Alain était une figure à l'époque, il jouait le blues des années 1922-1924 ! Plus âgé que nous, il était par ailleurs haut fonctionnaire ! C'était un type charmant, toujours prêt à tout, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit ! ». Jean-Jacques travaille lui aussi. Il a arrêté le lycée dès la première pour se consacrer à la musique et a trouvé un poste aux PTT. Fonctionnaire le jour, musicien la nuit ! En 70, il plaque tout pour le grand voyage au pays des bluesmen américains. Lors de son itinéraire balisé par les folk-clubs, il est frappé de constater à quel point la musique fait partie du quotidien des Américains. Il se frotte, du côté de Boston, à l'Amérique de la contre-culture, au campus d'Harvard qui est un des hauts lieux du folksong, avant de descendre jusqu'à la mythique Nashville. Instructif, riche en expérience, ce voyage le laisse sur sa fin. Jean-Jacques écourte son séjour ; convoqué par l'armée, il lui faut rentrer. Quittant les antimilitaristes et le folk, il rejoint derechef le contingent militaire allemand. Il évoque cette période comme une expérience humaine enrichissante ! Tirant le meilleur du pire, il est

parvenu à intégrer l'orchestre du régiment en qualité d'harmoniciste ! Les permissions lui laissent l'opportunité de rejoindre les festivals ; à Malataverne, notre homme, arrivé tard dans la nuit, se rappelle avoir joué jusqu'au petit matin, avec Bill Deraime, Chris Lancry et Laurent Gérôme, dans une ambiance « woodstockienne ». Lié aux musiciens du TMS avant même son voyage aux Etats-Unis, Jean-Jacques intègre, au sortir de l'armée, le Back Door Jug Band de Bill (voir à Deraime) avec qui il enregistre son premier album. En 73, le départ de Bill à la campagne fait exploser le jug band ; l'harmoniciste entreprend un nouveau voyage aux States, où il retrouve, après un petit périple en solitaire, les musiciens du Bluegrass Connection. Ces derniers l'embauchent sur le champ, en tant qu'harmoniciste-chauffeur du groupe (voir à Kristy). De retour en France, Milteau participe au New Bluegrass Connection, groupe de bluegrass, nashville, country-rock, country & western puis à la version encore plus électrique du groupe, Connection. Il partage cette expérience de trois ans avec son vieux pote de lycée Eric Kristy, guitariste et chanteur, Laurent Gérôme, guitariste, et Gilbert Caranhac, joueur de dobro et de banjo. C'est le temps des copains, de la route et de la fête ; affublée de tenues de cow-boys, l'équipée bourlingue aux quatre coins de France et d'Europe. L'heure est à la musique et à elle seule. Après l'enregistrement de deux albums, *L'Herbe bleue* et *Correspondances*, ainsi que *L'harmonica* (collection « Spécial instrumental », Chant du Monde), Milteau poursuit sa route en solitaire.

La vague des musiques américaines perdure. Eddy Mitchel vient de sortir un disque enregistré à Nashville, dont le succès fait boule de neige. Dick Rivers recherche des musiciens de style américain pour l'accompagner sur un album enregistré en Louisiane. Il fait appel au banjoïste Jean-Yves Losach et à Milteau. Ce dernier rejoint ensuite l'équipe d'Eddy Mitchel qu'il accompagne pendant plusieurs années dans ses tournées. Parallèlement, il tourne à nouveau avec Alain Giroux, dans un duo harmonica-guitare. Cette aventure dure près de dix ans et mène nos amis dans toute l'Europe.

Les années 80 ne sont pas un frein dans le parcours de Milteau, loin de là. Il ne tourne plus qu'en duo, tantôt avec Giroux, tantôt avec Eric Kristy ou Chris Lancry pour qui il conserve une immense admiration. Il se souvient de ce Marseillais à l'accent prononcé, qui, dès les années 60, chantait le blues, avec ce côté Bob Dylan ou Paul Simon, guitare et harmonica toujours à portée de main : « ce fut une belle expérience de jouer avec lui », déclare-t-il aujourd'hui.

En 80, l'harmoniciste enregistre *Blues-harp* au Chant du Monde, un disque de blues augmenté de cajun et de quelques variations country-rock. Il est accompagné de Mojjo, groupe composé pour la circonstance de Philippe Aboukrat (batterie), Pierre Fanen (guitare), Mauro Serri, le guitariste de Bill Deraime, Eric Kristy (guitare), Rolly Lucot (basse, harmonica, chant), Jean-Yves D'Angello (claviers, cuivre), Fred Housepian (sax), Jacques Bolognesiw (tuba).

Progressivement, Milteau développe une carrière internationale. Le « souffleur de blues » colporte aujourd'hui sa musique jusqu'aux confins de l'Afrique et de l'Asie. Laissons le mot de la fin à l'intéressé : « Et dire que tout ça est arrivé parce qu'un jour, j'ai décidé d'acheter un harmonica ; j'avais à peine 15 ans. »

Discographie.

Back Door Jug Band. Pragmaphone, 1971.

New Bluegrass Connection, *L'Herbe bleue*. Chant du Monde LDX 74565, 1975.

Connection, *Correspondance*. Cezame CEZ 1021, 1977.

Jean-Jacques Milteau, *L'Harmonica*. Chant du Monde LDX 74524, 1974.

Jean-Jacques Milteau et Mojjo, *Blues-Harp*. Chant du Monde LDX 74718, 1980.

Jean-Jacques Milteau, *Just kidding*,

Youra Marcus.

Apprécié pour ses talents de banjoïste old-time, Youra Marcus se reconnaît un père spirituel, Derroll Adams, qui, proche de la famille, le vit grandir. Curieux, ouvert à toutes les influences, il fréquenta les folkeux du T.M.S, mais également ceux du Bourdon, flirta avec le milieu bretonnant, mena la vie de saltimbanque avec la Chifonnie et tourna quelque temps avec Derroll Adams.

Né à Paris en 1952, d'un père d'origine roumaine et d'une mère mi-ukrainienne, mi-écossaise, Youra grandit à Paris dans le foyer maternel. Il découvre très tôt l'univers fascinant de la Contrescarpe, fameux cabaret de la rive gauche où nombre d'artistes américains venaient se produire. C'est auprès du guitariste flamenco Pedro Soler, alors étudiant en architecture, que Youra débuta son éducation musicale. Youra accompagne sa maman qui présente au cabaret un spectacle de lanterne magique illustrant des poèmes. Celle-ci côtoie des musiciens de tous les horizons comme Alex Campbell, chanteur guitariste écossais de renom et les folksingers Derroll Adams et Jack Elliott qui font de l'appartement de Youra leur pied-à-terre parisien. Jack Elliot, ancien élève de Woody Guthrie, lègue à Youra un répertoire digne des plus grands folksingers. Derroll Adams, de son côté, sera bien plus qu'un simple professeur pour Youra qui lui voue une grande admiration et le considère à la fois comme un père adoptif et comme un maître. Derroll communique à Youra sa passion du banjo, en même temps qu'il lui enseigne les rudiments de son art. A dater de cette époque, ils ne devaient jamais se perdre de vue bien longtemps, soit que l'un partît à la recherche de l'autre — ce fut le cas en 1969 — Youra traversa avec sa mère la Belgique pour retrouver Derroll, soit que l'autre réapparût au détour d'un voyage.. Du reste, le jeune homme apprend beaucoup en autodidacte, s'enfermant des heures dans la discothèque maternelle. De ses voyages Outre-Atlantique, la mère de Youra ramène des disques Folkways alors introuvables en France — nous ne sommes qu'au début des années 60 et il faut attendre les années 65-66 pour voir le marché du disque hexagonal envahi de disques de folksong. En 1968, Youra a écho d'un lieu que l'on dit formidable où passent des artistes venus des quatre coins du monde et en particulier des Etats-Unis : le Centre Américain. Il ne tarde pas à localiser la petite bande des folkeux français. Au lycée il se lie d'amitié avec un individu qui laissera son nom dans les annales du folk, Gabriel Yacoub. Férés qu'ils sont de musiques américaines, nos deux compères forment, sans coup férir, un groupe d'old-time, le New Ragged Company, avec Gabriel à la guitare acoustique, Youra au banjo et Phil Fromont au violon. S'entraînant l'un l'autre, ils quittent alors le lycée pour s'adonner, en toute liberté à leur passion. Et en ce qui concerne Youra, l'évidence est là, il sera banjoïste professionnel — à l'image de son maître Derroll Adams — ou rien du tout. Dès lors, le Centre Américain devient sa résidence secondaire, au même titre d'ailleurs que l'Eglise Américaine. Il participe à la fondation du Bourdon, malgré sa préférence affichée pour les musiques d'outre-Atlantique. Très ami avec Ben, John Wright, Catherine et Phil — il participera d'ailleurs à l'album de Catherine Perrier, *Chansons traditionnelles françaises* aux côtés de John, Phil et Emmanuelle Parrenin — Youra partage, de surcroît, une conception du folk spécifique au Bourdon, à savoir le désir de propager ce genre musical hors du microcosme parisien, de donner envie au quidam de se lancer dans la musique. Et c'est associé à l'équipe du Bourdon que Youra participera à l'organisation de stages instrumentaux et à l'animation de quartiers peu de temps après. Bien entendu, Youra est aussi un des fondateurs du TMS. dont Bill Deraime est la figure de proue. C'est l'occasion rêvée pour le New Ragged Company de se produire. Les concerts hebdomadaires foisonnent d'artistes tous plus épris les uns que les autres de musiques américaines ; Youra se lance alors dans l'aventure du Wandering, avec Bill Deraime et Alain (Mémé) Dubest (voir à Deraime). Suivent les premiers festivals folks, Lambesc (70) avec le Wandering, Malataverne (71), Vesdun (72) les tournées F.S.I. organisées par Pierre Toussaint (avec John, Catherine, Phil ainsi que Mary Rhoads, chanteuse et instrumentiste — dulcimer, autoharp & guitare — qu'il accompagnera sur son disque *Spécial instrumental Dulcimer*, Le

Chant du Monde), ainsi que les premiers stages où Youra enseigne le banjo (Aubenas71, Privas 72). De cet époque notre homme garde d'excellents souvenirs, et notamment celui, prégnant, du festival de Malataverne lorsqu'avec Ben « il avait fallu négocier autour du feu communautaire, apaiser les cinquante motards venus de la féria de Nîmes dans le but de mettre un peu d'ambiance ». Opération réussie, souvenir lointain qui ravive en Youra, quelque vingt ans plus tard, d'autres événements, d'autres circonstances; les tournées réalisées dans des conditions plus que précaires, l'électricité tirée à la source d'une ferme située à quelques centaines de mètres de là, le service d'ordre assuré par des « babas-gringalets », et l'argent qui faisait défaut mais dont tout le monde se foutait ! En 1972, Youra découvre les « délirantes » fêtes de Gand. Enchanté par la cité flamande, il décide de s'y installer, et convainc, par la même occasion, son ami Pat Desaunay, futur membre de la Chifonnie, de l'y rejoindre. Après un an et demi de tournées en Belgique, avec pour tout moyen de locomotion une vieille 2 CV, c'est le retour forcé en France suite à une sombre histoire de dénonciation calomnieuse. Nous sommes au printemps 74, Youra se rend derechef en Bretagne où il participe à l'emménagement de Cristi Gibbons ; son amie de toujours, avec laquelle il a travaillé régulièrement depuis quatre ans, vient d'épouser le cornemuseux breton Patrick Molard. Séduit par la Bretagne, il y élit domicile et ne la quittera que 18 ans plus tard ! Youra se lance alors dans une nouvelle aventure, en compagnie, cette fois de Cristi et de Patrick : Termaji. Le trio auquel s'ajoute parfois le guitariste Dan Ar Bras, sillonne la Bretagne pendant deux années consécutives. De cette expérience est issu le disque *Youra Marcus et Cristi Gibbons*, paru chez Arfolk, auquel ont participé outre Youra (guitare, banjo, autoharp, chant), Cristi (autoharp, vielle, chant) et Patrick (cornemuse écossaise, flûtes, tin whistle), Dan Ar Bras (guitare), P. Beaupoil (basse), J. Padovani (drums) et Dominique Molard (bodhran). L'album se compose d'une majorité de traditionnels old-time où la voix de Youra et celle, de Cristi s'harmonisent ; *Daisy Rose*, le premier titre de l'album, annonce aussitôt la couleur et transporte l'auditeur au fin fond des Appalaches. Une place de choix est réservée au banjo de Youra. Seuls quelques titres échappent à ce genre : *Moon shiner* relève de la tradition écossaise alors que les influences moyenâgeuses sont prégnantes dans *Termaji*, morceau composé par Cristi. Dans tous les cas, les chansons sont interprétées en anglais. Toujours en quête de nouvelles expériences, Youra quitte ses amis et rejoint en 77 un groupe dont la réputation n'est plus à faire dans le monde du folk, la Chifonnie. Il y remplace Pat Desaunay. Hal Colomb et Diane Holmes Brown habitant dans la Drôme, Serge Desaunay dans le Limousin et Youra en Bretagne, les répétitions sont rares mais intenses, généralement une semaine ininterrompue avant chaque tournée de deux-trois mois, ce qui, vous l'imaginez, laisse le champ libre à l'improvisation. La ligne est cependant fixée, la Chifonnie ne se veut pas un groupe de traditionnel français au sens strict, et lorsque Youra intègre la formation, celle-ci se lance dans le théâtre (voir à Chifonnie). A bord du camion communautaire, la troupe part à l'assaut des villages de France, remportant, à tous les coups un franc succès. La vie de bohème n'est cependant pas toujours facile, l'expérience communautaire finit par peser, aussi Youra et Serge qui, au demeurant s'entendent très bien — comme le dit Youra : « musicalement ce fut un vrai plaisir avec Serge » — décident de quitter le groupe. De surcroît, ils n'adhèrent pas au point de vue de Hal qui veut orienter la Chifonnie vers le théâtre en salle et abandonner le spectacle de rue. Enfin, Youra garde une certaine déception; le hasard fait que jamais il n'apparaît sur les disques de la Chifonnie. Derroll Adams propose à Youra de le rejoindre en Belgique afin de l'accompagner. Cette expérience de trois ans s'avère fructueuse, Derroll et Youra enregistrent deux albums (*Along the way*, *Songs of the Banjoman*) et donnent des multitudes de concerts dont l'hommage à Woody Guthrie en 1978 à Paris et Le Havre. Le jeune musicien ravi, n'éprouve aucune difficulté à accompagner le folksinger dont il connaît si bien le jeu. S'amorce alors une décennie (les années 80) bien différente de la précédente, le folk n'est plus dans l'air du temps, d'autant moins pour Youra qui a toujours refusé de s'électrifier, estimant que l'électrification n'apportait rien aux musiques traditionnelles et n'était bien souvent qu'une copie conforme des modèles anglo-saxons. En 82, il accepte un emploi d'éducateur spécialisé au Centre d'Aide pour le Travail de Concarneau. Cette

« expérience humaine sans précédent » le fait vivre pendant quatre ans. En proie à une terrible dépression, suite à son licenciement, il abandonne ensuite la musique et devient sonorisateur du groupe Sonerien Du. Il participe au concert fêtant le 65^{ème} anniversaire de Derroll Adams en 1991, en compagnie de Jack Elliott, Pentangle, Bill Keith, etc. dont sera tiré un CD. Depuis fin 1993, Youra Marcus s'est installé dans la région d'Angers, seul et vit tant bien que mal de son métier. Suite à de graves ennuis de santé, il doit interrompre sa carrière pendant 3 ans. Le 22 novembre 1997, une soirée de soutien à Youra Marcus fut organisée par Mariéval Productions à Ris-Orangis. Catherine et John, Dutertre, Baly, Phil et Emmanuelle, Gabriel Yacoub, Bill Deraime et bien d'autres ont répondu présent à l'appel lancé par Pierre Cuny. Cet événement, preuve du rôle que joua Youra au sein de la famille folk, fit office de véritable anthologie. L'émotion était au rendez-vous, et laissa dans les cœurs de musiciens qui, parfois, ne s'étaient pas revus depuis la « grande époque », une certaine nostalgie.

Discographie.

Youra Marcus et Cristi Gibbons. Arfolk SB 373,
Derroll Adams 65th birthday concert. Waste Productions WP 9101

Gerard Dole

Chantre de la musique cajun en France, Gérard Dôle, joueur invétéré de mélodéon, contribua à populariser en France un style musical importé de Louisiane. Il créa son propre genre, et trouva par la même occasion son identité, celle d'un « Francadien ».

Né en 1947 à Nice, Gérard Dôle est sensibilisé dès son plus jeune âge à la musique, par le biais de sa mère, pianiste et violoniste à ses heures, de son père, qui fut autrefois saxophoniste, mais aussi de ses grands-parents paternels et maternels. La Louisiane est évoquée, par bribes, à demi mots au détour des conversations, comme enveloppée d'un halo de mystères. Et puis, il y a ce drôle d'accordéon, posé sur l'étagère de la bibliothèque familiale et que l'on appelle mélodéon. Usé par le temps et un long voyage qui le conduisit de la Nouvelle-Orléans jusque Nice, dépossédé de ses anches, l'instrument est inutilisable. Ce n'est que bien plus tard, une fois le mélodéon réparé, que Gérard en entend le son. Enfant, il se contente d'écouter, intrigué, les histoires s'y rapportant : son père avait autrefois, tenté l'exploit de livrer un orgue par avion, à Buenos Aires, autant dire au bout du monde ! La crise de 1929 avait eu raison de ce projet fou, contraignant l'aventurier à prolonger, plus qu'il n'était prévu, son escale à la Nouvelle-Orléans. C'est ainsi qu'il découvre le pays et s'intègre à la vie des autochtones, allant même jusqu'à jouer du saxophone dans un orchestre de Jazz New-Orleans composé de musiciens blancs. De son départ, monsieur Dôle garde une certaine amertume et la nostalgie d'une histoire d'amour contrariée. En somme, le fameux mélodéon, emblème de la musique cajun, importé de Louisiane, demeure l'unique souvenir d'un passé obscur et suffit à nourrir l'imaginaire d'un enfant curieux. En outre, Gérard se constitue une « culture musicale aberrante », faite d'un amas de 78 tours où se côtoient vieux jazz, ragtime et blues, trouvés dans les brocantes que sa mère, antiquaire de profession, affectionne particulièrement. Féru de littérature, le jeune homme se passionne pour le Saint-Germain-des-Près des années 50, celui de Boris Vian et des jazzmen. Lui qui a toujours vécu en province dans l'aisance matérielle, rêve d'une vie de bohème, semblable à celle des peintres montmartrois du Paris de l'après-guerre. A Nice, il commence à écrire des textes et se constitue un répertoire de chansons rive-gauche, bien décidé à monter à Paris où il vivra en artiste bohème, dans le décors qui a bercé son imaginaire. En 1964, l'envie le prend d'aller faire un tour du côté des Etats-Unis et du « vieux Sud », celui de l'Alabama où il découvre la musique folk américaine. Il en profite pour s'arrêter quelque temps à la Nouvelle-Orléans ; sur les traces de son père, il échoue à Jeanerette, un petit village isolé situé au bas du triangle acadien. C'est là qu'il retrouve celle qui envoûta son père quarante ans plus tôt,

une vieille créole ; les yeux brillants, la femme lui dit : « Fais un gros bec à ton père ! » et l'accueille au village. Gérard tombe sous le charme de ce pays où « les gens sont si accueillants et parlent un français si étranger, si merveilleux ! ». L'aventure en reste là, Gérard rentre à Nice et quitte la cité provençale en 67 pour s'installer à Paris, fidèle à ses projets initiaux. Bien entendu, le Paris des années soixante n'a plus rien à voir avec celui de l'après-guerre ; Saint-Germain-des-Près s'est métamorphosé et accueille les premiers hippies américains, guitare et baluchon sur le dos. A Montmartre, Gérard retrouve, malgré tout, de « vieux » bohèmes, témoins d'une autre époque, retranchés dans leurs ateliers et leurs habitudes de quartier. Il fréquente, d'autre part, le monde des cabarets rive-gauche où son répertoire de chansons à textes passe bien. Pourtant, Gérard s'aperçoit rapidement que cet univers daté, est en passe de s'éteindre. Un soir, Lionel Rocheman fait irruption au Club de la Méthode, situé à proximité du cabaret de la Contrescarpe, et l'invite au *hootenanny* du Centre Américain. Pendant les trois années qui suivent sa première visite au *hoot*, Gérard reste spectateur et continue, en parallèle, à se produire dans les cabarets rive-gauche de Paris. De temps à autre, il participe au « boeuf » musical clôturant les soirées du boulevard Raspail et affectionne particulièrement la planche-à-laver. C'est d'ailleurs par le biais de cet instrument peu orthodoxe qu'il « entrera en folk » en 74. Entre temps, l'heure est à la révolution, Mai 68 éclate et invite la jeunesse rebelle à choisir son camp : poing levé sur fond de faucille et de marteau, ou shilom élevé vers le ciel ? C'est du côté des hippies que Gérard se positionne ; ses cheveux poussent en même temps que sa barbe et il délaisse peu à peu les complets de jeune homme sérieux au profit de tenues décontractées. Au Centre Américain, il est particulièrement sensible à la musique cajun du Grand Mère Funibus Folk, au charisme de Ben et aux « louisianeries » du folksinger Roger Mason. Cependant, Gérard sent que l'on peut aller plus loin dans ce domaine et constate que les musiciens susnommés ne se passionnent pas plus pour la musique cajun que pour n'importe quelle autre forme de musique traditionnelle. De passage à Nice, il touche mot à son père de sa passion naissante pour la musique cajun. Ce dernier l'envoie sur le champ réparer le fameux mélodéon familial et se met à en jouer, sous le regard ébahi de celui pour qui cet instrument avait toujours été toujours un mystère. A Paris, Gérard fréquente de plus en plus le Centre Américain où il joue épisodiquement du vieux jazz et délaisse, dans le même temps, les cabarets. Un soir, Alain Giroux lui propose de se joindre au nouveau groupe qu'il vient de former, suite à la dissolution du Back Door Jug Band (voir à *Deraimé*). Gérard accepte aussitôt de devenir le joueur de planche-à-laver de Doctor Jug et Mr Band (voir à *Giroux*). L'expérience ne lui plaît qu'à moitié. Parfois, il arrive que Gérard sorte son mélodéon afin d'égayer un peu « ce groupe si triste », se payant alors de véritables parties de plaisir aux côtés du violoniste Phil Fromont et du guitariste Pierre Bensusan : l'honneur est, dans ces moments-là, à la musique cajun. Peu à peu, Gérard constitue sa propre équipe, composée d'amis rencontrés au TMS venant, pour la plupart, du bluegrass : Jean-Claude Asselin à la guitare, François Finelle à la basse, Jean-Michel Assa et Philippe Rambaud au violon, Alain Quillard au banjo et enfin Gérard Dôle et Michel Hindenoch au mandoléon fusionnent et donnent naissance, en 1974, au Krazy Kajun. L'orientation du groupe sera obligatoirement cajun et électrique, de façon à contenter, d'un côté, Gérard, et de l'autre, les musiciens du groupe largement branchés country-rock. Le Krazy Kajun donne son premier concert au bal de 14 juillet du quatorzième arrondissement de Paris. Le seul et l'unique groupe français de musique cajun électrique offre un mélange détonnant de tradition et de modernité. Groupe expérimental, plus délirant que professionnel, il suscite l'enthousiasme auprès du public par son originalité et l'impressionnante énergie qu'il dégage. Les tournées en France se multiplient mais c'est au festival de Cazals, à l'été 75, que le groupe explose vraiment ; Gérard Dôle se souvient : « Nous étions programmés très tard dans la soirée. Le Grelot Bayou Folk des frères Ben n'en finissait pas, répétant inlassablement les mêmes mélodies. Il y avait devant la scène une immense clairière. Tous les babas étaient dans leurs sacs de couchage, hébétés, sous l'effet de la drogue et de la fatigue. L'on se demandait comment on allait s'y prendre pour réveiller un tel public. A peine arrivés sur scène, un petit homme a surgi des coulisses et nous a dit : Vous ne pouvez pas jouer, il est trop tard !. C'était Jacques Vassal. Nous lui

avons répondu que nous nous étions déplacés et que nous allions jouer quoi qu'il en dise. La musique du Krazy Cajun a alors explosé et une foule de 4 à 5000 personnes s'est levée d'un bond et s'est mise à danser ! C'était magique ! Nous étions mauvais, mais nous avons de l'énergie à revendre. » Bien qu'un peu exagéré, ce souvenir reflète à merveille, le charisme d'un homme de scène remarquable. Provocant, il était capable de raconter des histoires à mourir de rire pendant 3/4 d'heures et de ne jouer que 10 minutes, tandis qu'un singe se baladait sur son épaule — l'animal ne le quittait jamais. Sautant, hurlant, gesticulant sur la scène, Gérard Dôle prenait volontairement un accent cajun. Personnage haut en couleurs, il était impossible que l'on ne s'en rappelât pas. Gérard se rappelle : « J'étais animé par le désir immense d'envelopper les gens, de les prendre dans mes bras comme si nous appartenions à une même et grande famille. » D'enregistrement discographique, il n'est pas question ; Gérard pose son veto estimant que le Krazy Cajun doit rester un groupe de scène. En revanche, à cette époque, il a déjà enregistré toute une série d'albums. Sa première expérience date de 1974 lorsque le directeur du label Expression Spontanée lui propose de créer un département folk au sein de sa structure. Gérard se lance sans plus attendre dans la réalisation d'un album de collectage, *La Musique est dans la rue*. Equipé d'un petit magnétophone, il parcourt les rues de Paris, en quête de musiciens et de chanteurs de tous styles. Quelque temps plus tard, il monte de façon artisanale, sur la table de sa cuisine, la bande sonore du film de Jean-Pierre Bruno, *Dedans le Sud de la Louisiane : Les Haricots sont pas salés* obtient le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros. Enfin, Gérard transforme son appartement de la rue de Buci à Saint-Germain-des-Près, en un véritable studio d'enregistrement. Situé en un lieu stratégique, à deux pas du TMS, celui-ci devient un repère de folkeux ; Pierre Bensusan enregistre pour la première fois sur *Folk Pirate*, le premier volume de la collection, aussitôt suivi de *Folk Pirate bis* et de *Musique non écrite*. Les enregistrements sont propres et vivants, parsemés de rires et de discussions.

En 75, Gérard s'envole pour la Louisiane avec la ferme intention de se frotter à la réalité cajun. Ses attentes ne sont pas déçues : il apprend à jouer du mélodéon à la manière des autochtones et découvre les us et coutumes locales. De retour en France, des divergences éclatent au sein du Krazy Cajun. Tandis que la majorité des musiciens opte pour une orientation plus rock, Gérard, à l'inverse, souhaite travailler dans le sens de l'authenticité, construire une musique cajun acoustique, inspirée de ce qu'il a entendu en Louisiane. En 76, le Krazy Cajun se transforme en Bayou Sauvage, petite formation épurée, composée de Gérard au mandoléo, Philippe Rambaud au violon et Daniel Grégory à la guitare. C'est le moment pour Gérard de se définir au sein du mouvement cajun : il se pose en « Francadien », c'est-à-dire en Français qui se consacre au style acadien en s'efforçant de lui apporter une autre dimension et une touche très personnelle. Le groupe enregistre un premier 33 tours dès 76, chez Discovale, *Bayou Sauvage*, puis un deuxième la même année, *Travailler c'est trop dur*, chez Expression Spontanée. L'année suivante, Philippe et Daniel quittent Bayou Sauvage et fondent L'Echo du Bayou (voir à ce nom), un groupe de musique cajun électrifiée, tandis que Gérard reste fidèle à son idée de départ. Bayou Sauvage demeurera, par-delà les modes, un groupe acoustique, l'aventure de quelques amis épris d'un style musical bien particulier mais aussi d'un certain état d'esprit, plus familial que professionnel. Georges Mama Cool, la petite amie de Gérard, se met à la guitare et remplace Daniel Grégory. Elle restera auprès de Gérard pendant plusieurs années. D'autres musiciens s'ajoutent au groupe et se succèdent au fil des années : Michèle Brisse, Alain Casalis, Pierre Chalfoun, Dominique Poncet, Michel Lemare, Serge Buisson, Christine Louveau de la Guigneraye et Gilles Charbonnier. Bayou Sauvage tourne en France, via les MJC, les foyers ruraux et les festivals. Pour Gérard Dôle, c'est "l'occasion de jouer, de fumer des joints, de s'éclater et de faire l'amour en toute liberté" ! Sans oublier les stages de mélodéon qu'il dispense avant chaque festival et qui lui permettent de partager avec d'autres sa passion pour l'instrument. Gérard se considère comme le « vulgarisateur » du cajun en France, l'ambassadeur de la tradition orale de Louisiane auprès du public français. Capable de mettre à la portée de n'importe quel musicien amateur ce qu'il a entendu et appris seul en Louisiane, il écrit des tablatures dans *l'Escargot-Folk ?* et publie aux Etats-Unis sa première

méthode de mélodéon chez Folkways. Le célèbre label américain a en effet eu vent de ce Français atypique, passionné de cajun. Dès 1976, il lui propose de distribuer ses albums aux Etats-Unis et d'enregistrer des disques assortis de méthodes de mélodéon : *Traditional Cajun Accordion* sorti en 77 sera suivi de *Cajun Accordion Old & New* et de *Louisiana French Songs for Children* en 79. Gérard continue en parallèle à réaliser quelques albums en France comme *La Banane à N'Onc Adam*, sorti en 1977 chez Arfolk. Ce dernier retrace un samedi soir au « Chat -qui va nu-pattes », ce bar où de « vaillants cadiens venus prendre un bon temps sur les chères danses du pays » ont pour coutume de se défouler. Alternant les two-steps aux rythmes endiablés et les valse lancinantes où il est question de cœur « cassé », Gérard nous plonge dans l'ambiance chaleureuse des fêtes de Louisiane, à grand renfort de cris et d'histoires racontées à la mode cajun : « C'était N'Onc'Adam, il est allé à la boutique pour acheter des bananes à sa vieille femme qu'avait plus de dents ! » Un petit texte coloré, au style puissamment évocateur, introduit à merveille le disque. Pour qui ne connaît pas l'ambiance cajun et celle du monde musical de Gérard Dôle, cet album est impeccable.

Suivent deux autres microsillons, respectivement sortis en 79 et en 81: *Gérard Dôle et Georges Mama Cool au Troglodyte*, une autoproduction, et *Bayou de Louisiane : le mélodéon* enregistré chez Expression Spontané. Gérard ne pactise jamais avec les grandes maisons de disques, allant même jusqu'à refuser un contrat chez Vogue. Ses raisons sont simples : il refuse de dénaturer la musique cajun et d'affronter le milieu du show-biz'. Il accepte malgré tout de collaborer avec Michel Fugain sur le titre *Tous les Acadiens*, mais tient à préciser : « il ne s'agissait que d'un coup de mélodéon, rien de plus ».

L'esprit folk meurt à petit feu dès la fin des années 70 et Gérard se retire volontairement du circuit. Ce qui l'avait séduit dans le folk résidait dans le côté « famille » du mouvement ; dès lors que celui-ci disparaît, il ne supporte plus de monter sur scène, de faire le petit numéro qui l'amusait tant autrefois. Suivent deux albums réalisés par Folkways, *Bayou Memories* en 82 et *Hey Madeleine !* en 85. La même année, Expression Spontanée, sort le dernier 33 tours de Gérard : *Le Mélodéon : Valses et Two-Steps*.

Si aujourd'hui, il a renoncé à la musique, Gérard Dôle n'en reste pas moins le pape de la musique cajun en France. Il vit toujours à Paris dans l'appartement de la rue de Buci qui a vu défiler bon nombre de folkeux. Sa nouvelle passion ? L'écriture. Il prépare actuellement des ouvrages de musique et travaille à l'Ecole des hautes études en sciences sociales.

Discographie.

- Bayou Sauvage*. 33 t. Discovale WM 01 1976.
- Bayou Country Rock*. 45 t. Expression Spontanée ES 46 1976.
- Travailler c'est trop dur*. 33 t. Expression Spontanée ES 53 1976.
- Ruine-Babine*. 45 t. Expression Spontanée ES 57 1977.
- Traditional Cajun Accordion*. 33 t. Folkways FM 8363 1977.
- Cajun Accordion Old & New*. 33 t. Folkways FM 8364 1979.
- Louisiana French Songs for Children*. 33 t. Folkways FM 77860 1979.
- Gérard Dôle et Georges Mama Cool au Troglodyte*. 33 t. autoproduction LA 01 1979.
- Bayous de Louisiane : le Mélodéon*. 33 t. DOM WM 01 1981.
- Bayou Memories*. 33 t. Folkways FM 2625 1982.
- Hey Madeleine !* 33 t. Folkways FM 2625. 1985.
- Le Mélodéon : Valses et Two-Steps*. 33 t. DOM & Expression Spontanée ES 64 1985.

3. LES INCLASSABLES

Marc Robine et Bouzouki

Joueur de dulcimer invétéré, Marc Robine a vécu le folk sous tous les angles, sillonnant le sud-ouest avec le Perlinpinpin Folc, arpentant les folk-clubs parisiens et la campagne

bretonne en compagnie de Serge Renard dit « Bouzouki » ou encore voyageant seul sur les chemins d'Europe.

Marc, né à Casablanca le 14 octobre 1950, passe son enfance au Maroc. A sept ans, il est placé dans un pensionnat à la frontière belge, tandis que ses parents vivent toujours en Afrique. De retour en France, ceux-ci récupèrent Marc et s'installent à Paris. Monsieur Robine, baroudeur dans l'âme, est souvent absent. Ses retours sont attendus avec impatience : ses valises sont remplies de trésors, et en particulier, de disques. C'est ainsi que Marc découvre Peete Seeger. Il s'enthousiasme aussitôt pour le folksinger et ses acolytes, Bob Dylan, Tom Paxton, Phil Ochs et surtout Woody Guthrie, qui deviendra la référence absolue du jeune homme. Il se met aussitôt à chanter, achète un banjo, commence à écrire des textes à la fois engagés et bohème façon Woody Guthrie ; le *folksong* lui colle décidément à la peau, lui qui a toujours vécu dans l'errance et l'exil, tréballé d'un continent à l'autre depuis l'enfance.

A Bordeaux, le voici étudiant aux Beaux-Arts en architecture et arts plastiques. Avec quelques amis, il fonde un petit groupe de folksong et reprend les chansons de Guthrie. Marc, auteur-compositeur à ses heures, chante de temps à autre dans les cabarets rive-gauche de Bordeaux, tout en s'accompagnant, chose assez peu commune, au banjo. Déjà, le jeune étudiant sait qu'il ne mènera pas une vie sédentaire, l'idée d'être architecte l'enchanté assez peu et la rencontre, alors qu'il arrive aux terme de ses études, d'un certain Jacques Benhaïm, en 1971, s'avère décisive. Ben, ce « clochard céleste, tout droit sorti d'un bouquin de Kerouac » le fascine d'emblée. Il chante à la manière des grands du folksong, toujours en français, des textes traditionnels simples mais explicites quant à leur dimension sociale, et Marc découvre que ce qu'il essaye de dire dans son style rive-gauche, usant de paroles alambiquées, peut s'exprimer avec autant de forces via la chanson traditionnelle française. Désormais, la phrase de Guthrie « n'importe quel imbécile peut faire quelque chose de compliquée » ne le quittera jamais plus, et c'est vers le traditionnel français qu'il décide de se tourner. Marc se met au dulcimer, s'approprie le répertoire que Ben lui a transmis et dont il fait profiter les copains du folk-club La Courtepaille. Il ne tarde pas à se lancer avec Alain Cadeïllan dit « Kachtoun » et Jean-Pierre Cazade dans l'aventure du Perlinpinpin Folc (voir à ce nom) ; Marc, chanteur du groupe, joue en outre du banjo et du dulcimer. Et comme il faut bien manger, nos trois compères ouvrent de surcroît un petit atelier de lutherie, la « Boîte à folk » à Bordeaux.

En 1973, Marc quitte, contraint et forcé le Perlinpinpin ; la police se charge de lui rappeler gentiment que son devoir de citoyen l'appelle et que la nation compte sur lui pour casser des cailloux en pleine garrigue, du côté de Nice. L'objection de conscience dure deux ans et, Marc, isolé dans la montagne, a pris soin d'emporter son dulcimer. Il peut, à loisirs, perfectionner son style de jeu, travailler le picking, et composer toutes les mélodies de son premier album, *Ruelles*, sorti en 1976, entièrement consacré au dulcimer. Comme quoi l'armée, parfois...! Pendant ce temps, Kachtoun et Cazade poursuivent leur bonhomme de chemin, fondent un folk-club à Agen et reforment le Perlinpinpin, qui prend cette fois-ci un caractère véritablement occitan. Jean-luc Madier chante en gascon ; Marc ne trouve plus sa place dans le groupe et poursuit sa route en solitaire.

En 1974, Marc s'associe à Christian Lanau violoniste débutant, à l'accordéoniste Patrick Cadeïllan, petit frère de Kachtoun et à Michel Cadeïllan, frère des deux autres, routard de la première heure, toujours en quête de nouvelles passions, afin de former le Tire Larigo Folk. Il s'agit en fait d'un groupe occasionnel, qui permet à Marc de s'exprimer lorsque l'armée lui offre la possibilité de quitter son no man's land. L'année suivante, il s'échappe pour participer, cette fois-ci, à l'événement folk de l'été : le festival de Cazals. C'est là qu'il rencontre celui qui deviendra un compagnon de route pour quelques années : Serge Renard. Plus connu sous le nom de « Bouzouki », parce qu'il fut l'un des premiers folkeux français à se passionner pour l'instrument, celui-ci jouait alors dans le groupe Barbe Folle, avec Gérard Lavigne (guitare), Gérard L'Homme (bouzouki), et André Thomas (hautbois). Autre rencontre fortuite, celle du violoniste Patrick Lemerrier dit « Paddy ». Débarrassé d'une objection qui

commençait à peser sérieusement sur ses épaules, Marc rejoint à Paris les deux amis fraîchement rencontrés et tous trois fondent Bière Brune et Misère Noire, un groupe de « traditionnel français détourné ». Marc explique à ce sujet : « Que faire à partir du traditionnel ? C'est une question que nous nous sommes tous posée. Certains ont trouvé la réponse dans l'électrification — ce fut le cas de Malicorne —, d'autres ont opté pour la modernisation des textes traditionnels. » Convaincu de la nécessité de dénoncer, à la manière d'un Woody Guthrie, les problèmes de société, de clamer haut et fort l'injustice, Marc choisit, sans hésiter, le « détournement », la modernisation du texte traditionnel. D'autant plus que fidèle à sa conception du musicien errant, du *rambling-man*, vagabond colporteur de messages, il ne souhaite, en aucun cas, s'encombrer d'un fatras électrique, qui ne tiendrait pas dans un coffre de 2 CV, et le freinerait dans ses pérégrinations : « un colporteur voyage léger ». Banjo, dulcimer, bouzouki et violon casés dans la voiture, voilà nos trois compères partis sur les routes de France et d'ailleurs. Bière Brune soutient les luttes de Lip, de Kléber-Colombes ou du Joint français, en chantant l'antimilitarisme, les grèves intemporelles d'aujourd'hui et d'hier, ou bien encore la condition féminine. Intransigeant, le gang ne supporte pas le côté « *Marion les Roses* » et autres « niaiseries » rabâchées par certains folkeux nostalgiques d'un temps révolu, celui des bergères. Le droit au lyrisme revendiqué par Catherine Perrier ou Malicorne ? Bière Brune n'en a que faire ; l'époque des fêtes votives du sud-ouest où Marc et le Perlinpinpin donnaient dans l'insouciance n'a plus rien à voir avec l'engagement et le radicalisme qui le poussent désormais au cœur de l'agitation gauchiste. À ce sujet, Les prises de position tranchées de Robine et Bouzouki dans *l'Escargot Folk ?*, ne leur valent pas que des amitiés ; ceux que l'on qualifie de « grandes gueules » dérangent, même si l'on reconnaît incontestablement leurs compétences respectives dans les domaines du dulcimer — Marc tient la rubrique « Dulcimer » de *l'Escargot* et anime des stages instrumentaux dans toute la France — et du bouzouki.

1976. Nos deux compères quittent Paris pour la Bretagne. Paddy, invité à remplacer Laurent Vercambre dans Malicorne, ne les suit pas ; c'est Emmanuel Parisselle qui prend le relais et contribue à la création de Marc Robine, Bouzouki & Cie. Les luttes se poursuivent aux côtés, cette fois, des militants bretons. Depuis le folk-club de Quimper, Robine et Bouzouki sillonnent la Bretagne, donnant des concerts de soutien ici et là, s'engageant en 1979 auprès des associations écologiques afin de dénoncer les ravages causés par le pétrolier l'Amoco-Cadiz, échoué au large des côtes bretonnes. On les retrouve aux côtés de Dan ar Braz et d'autres musiciens pour l'enregistrement du disque de soutien aux associations écologiques bretonnes : *La Marée Noire*. Ponctuellement, Marc rejoint Youra Marcus — qui réside en Bretagne depuis quatre ans déjà — dans les bars de village ; nos musiciens donnent des concerts à deux banjos sous l'œil étonné des autochtones. Il se plaît également à jouer aux côtés de Trévor Crozier, le chanteur de Lyonnaise, Bouzouki n'est jamais bien loin. Emmanuel Parisselle non plus. En fait, Robine et ses amis saisissent au vol toutes les occasions de jouer, jouer encore et toujours, au détour des chemins. Leurs parcours s'apparentent à une fuite en avant, celle de musiciens épris d'expérimentations. Et s'ils n'ont que peu de disques à leur actif, ils laissent toutefois dans leur sillage des albums instrumentaux enregistrés avec des amis musiciens, rencontrés par hasard. Le temps passe, les conflits sociaux s'atténuent, Emmanuel Parisselle regagne Montpellier, sa cité natale, Bouzouki s'exile en Allemagne et Marc quitte la Bretagne qu'il juge, par bien des aspects, trop repliée sur elle-même, trop obsédée par la quête de son identité.

En 79, le hasard le mène au Mans où il fréquente le folk-club La Truie qui File sans pour autant perdre contact avec Bouzouki et Emmanuel. Les trois compagnons de route continuent à donner des concerts auxquels s'adjoignent tantôt le guitariste Claude Lefebvre, tantôt Paddy, et, en véritable nomades, roulent leur bosse dans toute l'Europe, via les folk-clubs et les bars, les radios et les festivals. Suisse, Allemagne, Pays-Bas, Danemark, les accueillent à bras ouverts.

Le folk s'éteint doucement, la fin des années 70 sonne le glas du mouvement, mais Marc est déjà parti sur une autre voie. Les chansons d'auteurs contemporains se font plus prégnantes dans son répertoire, lui-même écrit et compose paroles et mélodies au dulcimer, cet « instrument magique » qui ne le quitte jamais. Marc revisite à sa manière Gaston Couté, accentuant le côté libertaire, antimilitariste de ce chanteur « d'aventures ». Le fruit de son travail est regroupé dans un album sorti en 1979, chez Cézame : *Gaston Couté*. C'est en fait la chanson qui attire plus que tout notre musicien. Car Marc, errant parmi les errants, ne s'est jamais enraciné à une région, limité à un répertoire particulier. Il a bien pratiqué le collectage du sud-ouest à la Bretagne, en passant par la Provence, mais s'est toujours contenté de puiser, à droite, à gauche, les chansons et mélodies qui le charmaient, en n'écoutant jamais que son cœur, laissant de côté toute démarche rationnelle. Son existence est mue par un désir plus fort que tout : celui de communiquer à un public de l'émotion, des textes qui lui sont chers ou une beauté mélodique. L'anecdote qu'il me compte quelque vingt ans plus tard est, à bien des égards, révélatrice : Marc animait à l'époque du Perlinpinpin des soirées villageoises dans le sud-ouest ; il fut extrêmement touché en entendant l'histoire de ce père de famille, qui, habitant à plusieurs kilomètres de là, emmenait chaque soir l'un de ses enfants — il en avait six — sur un vieux vélo, afin que ses chers petits puissent voir un musicien, un vrai ! Le contact donc, le fait que quelque chose de fort passe entre les gens, voilà ce qui compte plus que tout aux yeux de Marc Robine et qui explique pourquoi, malgré le déclin du folk, Marc n'a jamais cessé d'arpenter les campagnes et les villes, le dulcimer en bandoulière, à l'image de ceux qu'il a toujours admirés : les *folksingers*.

On doit à Marc, journaliste à *Chorus*, des biographies de chanteurs, ainsi qu'une *Anthologie de la chanson française*, paru aux éditions EPM en 1994. Marc Robine est mort en 2003. Bouzouki poursuit, lui aussi, son bonhomme de chemin, réalisant en 1981, un album instrumental, *Karpates Express* (Spalax 6822). Paddy, Valérie Terell, Claude Lefebvre, Gérard Lavigne ont participé à la réalisation du disque, mélange de compositions made in Bouzouki et de musiques traditionnelles arrangées émanant de différentes régions d'Europe.

Discographie.

Ruelles. CEZ 1030/RCA, 1976.

Gaston Couté. CEZ 1067/RCA, 1979.

Die Franzosische Musik (Marc Robine, Bouzouki & Cie). Spriggan SPR 005, 1980.

The Free Spirit, music for dulcimer, FolkFreak FF 4008, 1982.

Gauloises. Orénoque FLVM 3072, 1984.

L'Errance. C.D. EPM FDC 1111/Adès, 1990.

Le Temps des cerises. C.D. EPM 983 462/Adès, 1995.

L'Exil. C.D. EPM 984 342/Adès, 1997.

Marc Perrone.

Il fait figure de maître incontesté de l'accordéon diatonique. Né en 1951 à Villejuif de parents d'origine italienne, Marc a grandi dans les cités de la région parisienne : Gentilly puis La Courneuve, tristement célèbre aujourd'hui pour sa cité des Quatre Mille. Il se souvient : « C'était la misère : un bidonville en dur, des rues mal pavées. » Pourtant, au-delà du bidonville, il y a la musique et la guitare dont jouent les « grands ». Comme tant d'autres, Marc se lance dans l'apprentissage de l'instrument vers 15 ou 16 ans, en autodidacte. Pourtant le jeune homme ne fera pas de la guitare sa spécialité ; l'année 71 marque un grand tournant dans sa vie. A la Fête de l'Humanité, un *folksinger* du nom de Roger Mason chante sur scène à la manière des Cajuns de Louisiane et s'accompagne à l'accordéon : « Ce fut un choc esthétique. Le son m'a foudroyé », se rappelle Marc qui, de sa vie, n'avait jamais entendu d'accordéon. 1971, c'est également l'année de sortie de l'ouvrage de Jacques Vassal, *Folksong*, le premier du genre en langue française. Un petit périple en Angleterre achève de le mettre au parfum ; le mouvement folk est déjà bien amorcé, Marc

sera de la partie. Il prend contact avec l'association FSI dont il devient rapidement le secrétaire. C'est là, aux côtés de Pierre Toussaint, qu'il fait la connaissance de John Wright et de Catherine Perrier. Ceux-ci ne tardent pas à l'initier aux soirées du Bourdon et à le mettre en relation avec une foule de folkeux hirsutes aux cheveux longs. Marc se procure un accordéon diatonique, travaille en autodidacte à l'image des apprentis musiciens du Bourdon, « ce lieu de découverte fantastique. »

Mais, c'est au festival de Vesdun, en 72, que tout démarre. L'accordéoniste rencontre deux musiciens originaires d'Agen, qui ont fondé leur groupe, là-bas, dans le Sud : Perlinpinpin Folc. En 73, Marc les rejoint pour enregistrer *Gabriel Valse*, le premier disque de bal folk. Il intègre le groupe peu après (voir à Perlinpinpin Folc). C'est pour lui une fabuleuse occasion d'apprendre la musique auprès des vieux de tradition : « Léa Saint-Pé, Ernest Lude et bien d'autres gardaient une immense liberté de jeu à l'intérieur de leur exécution parce qu'il avaient appris en jouant. C'est cela que je cherchais et qui me passionnait, bien plus que le matériel (motif, mélodie, rythme...). Les anciens avaient beaucoup à dire, à me dire et moi, j'avais envie qu'ils me disent. » Marc se constitue à leurs côtés une véritable culture de l'oralité, qu'il transmettra, à son tour, à un public plus jeune, celui des stages d'initiation aux instruments. Durant ces quelques années, Marc et le Perlinpinpin enchaînent les stages, les animations de veillées et les bals folks dans tout le Sud-Ouest, sans oublier les concerts. Faire danser les gens envers et contre tout, telle est leur devise. Laissant la trace de son passage sur trois disques, *Gabriel Valse*, *Musique traditionnelle de Gascogne* et *Rondeaux et autres danses gasconnes à Samatan*, Marc poursuit son chemin en solitaire, quelque peu écœuré, il est vrai, du comportement des « intégristes » Occitans. Ces derniers estiment que Marc, le Parisien, n'a pas sa place dans un groupe gascon. L'accordéoniste regagne alors la capitale et enregistre son premier album en soliste, *Accordéons diatoniques*, sorti en 79 chez Polydor. Cet album fort varié constitue un petit condensé de toutes les expériences qu'a vécues l'accordéoniste : airs gascons et auvergnats, issus de recueils ou, le plus souvent, fruits de collectages, danses québécoises et prémusette parisien. En outre, si l'accordéon est à l'honneur, Marc ne joue pas seul. Il s'entoure de musiciens bien connus de la scène folk : Denis Gasser (guitare, clavecin, piano), Yvon Guilcher (hautbois rustique, flûte à six trous, cornemuse, cromorne), Dominique Regef (vielle), Dominique Paris (cabrette), Olivier Zorzalik (basse).

En parallèle, Marc ne se résout pas à abandonner définitivement le Sud-Ouest. Par petites cessions, il redescend dans les Landes accompagné d'Yvon Guilcher de Mélusine, afin de poursuivre son travail d'enquête sur les traditions musicales en milieu rural. Amis et complices, nos deux musiciens joueront côte à côte dans le groupe de bal, Les Lendemains Qui Dansent (voir à ce nom). L'histoire de Marc est parsemée de rencontres et d'amitiés solides, qui orientent son évolution personnelle et musicale. Marcel Azzola, le chantre de l'accordéon chromatique, — Marc n'est pas sectaire — débarque dans sa vie, sans crier gare : « Nous avons fraternisé et j'ai découvert un gars qui, comme John et Catherine, voulait transmettre sa passion. C'était sans doute l'un des seuls accordéonistes de ce genre à avoir une telle démarche. » Les deux maîtres de l'accordéon font un bout de chemin ensemble, partagent quelques scènes. Nous les retrouvons tous deux au festival de Ris-Orangis en 81. Marc, maître d'une cérémonie organisée en l'honneur des 100 ans de l'accordéon (voir à Ris-Orangis), obtient une consécration bien méritée. Il fut l'un des tout premiers musiciens à s'intéresser à l'accordéon diatonique dans le milieu du folk, aux côtés de Jean Blanchard, Jean-Loup Baly ou Christian Oller. Dans l'ensemble, les folkeux eurent pour première réaction de dédaigner l'instrument au profit de la musique modale, à bourdon, incarnée par la vielle ou la cornemuse. Marc réhabilite le vilain petit canard des musiques traditionnelles, l'accordéon diatonique, que l'on avait pour coutume d'associer au « musette » (bien que ce genre mette à l'honneur l'accordéon chromatique). Le musicien devient, au fil des années 70, la référence en matière d'accordéon diatonique ; nombreux sont les accordéonistes qui copient son jeu et sa technique.

Un autre moment essentiel de la vie de « maître Perrone » est la Fête de l'Humanité de 82 : « Il s'agit sûrement de l'un des plus grands rassemblements d'instrumentistes que j'ai jamais

vu, et ceci devant 10.000 personnes. » La rencontre de musiciens comme Bernat Lubat ou Michel Portal lui ouvre de nouvelles portes, celles de l'improvisation, et influence considérablement ses disques suivants : *La Forcelle*, *Velverde* et surtout le dernier en date, *Jacaranda*, respectivement sortis en 83, 88 et 95.

Ouverte à toutes les influences, la musique de Marc Perrone combine aujourd'hui tradition, musette et jazz. Compositeur de nombreuses musiques de films, créateur d'un concept original alliant l'image à la musique, Marc Perrone est un artiste inventif, qui ne semble pas prêt de mettre un terme à sa carrière.

Discographie.

Gabriel Valse. Chant du Monde LDX 74542, 1974.

Perlinpinpin Folc, *Musiques traditionnelles de Gascogne*. Junqué-Oc 33121, 1975.

Rondeaux et autres danses gasconnes à Samatan. Junqué-Oc 33132, 1976.

Marc Perrone, *Accordéons diatoniques*. Polydor 2473093, 1979.

Les Lendemain Qui Dansent, *Country Dances*. Unidisc UD301447, 1980.

Marc Perrone, *La Forcelle*. Chant du Monde LDX 274795, 1983.

La Trace (musique du film). Saravah SHL1103, 1984.

Un Dimanche à la campagne (musique du film). Milan, 1985.

Marc Perrone, *Velverde*. Chant du Monde LDX 274898, 1988.

Marc Perrone, *Paris Musette*. La Lichère CDLLL 137, 1990.

Cinéma Mémoire. Chant du Monde LDX 274966, 1993.

Marc Perrone, *Paris Musette (Vol.2)*. La Lichère CDLLL 137, 1994.

Marc Perrone, *Jacaranda*. Chant du Monde LDX 22741001, 1995.

Pierre Bensusan.

Aujourd'hui reconnu comme un des plus grands guitaristes mondiaux, Pierre Bensusan a débuté... dans le petit monde du folk !

Pierre Bensusan est né à Oran en 1957. Cinq ans plus tard, M. et Mme Bensusan fuient l'Algérie avec leurs trois enfants et regagnent une légion de rapatriés en banlieue parisienne. bercé par les disques de jazz, de tango et de musette ou bien encore de musique tzigane et de flamenco qu'écourent son père, Pierre apprend aussi à aimer les chansons séculaires chantées par sa mère, tantôt en français, tantôt en espagnol ou en arabe. En somme, Pierre est sensibilisé très tôt à la musique ; ses soeurs aînées passionnées de Beatles et autres Rolling-Stones, lui font découvrir aussi bien le monde de Woodstock que celui du jazz de Coltrane ou de la chanson française façon Brassens. Comme il aime à le dire aujourd'hui, « à la maison, c'était la world-music intégrale ». Initié au piano, Pierre se frotte concrètement au répertoire classique ; Chopin, Beethoven et Bach font partie de son quotidien pendant quatre ans. Mais, devant la situation financière plutôt difficile de la famille Bensusan, le piano est vendu et remplacé peu après par une guitare acoustique. Pierre se rappelle : « Je ne savais pas quoi faire de l'instrument. Et puis un jour, un copain du lycée est venu chez moi, il a accordé la guitare et s'est mis à en jouer ». Dès lors, Pierre se met au chant et devient très vite le « musicien de service » qui fait chanter les copains au lycée ou en colonie, et écrit lui-même ses propres textes, — des textes très naïfs. En 72, c'est le choc musical, la révélation lorsque Pierre découvre Pete Seeger, Bob Dylan et Joan Baez. Les textes et les voix lui parlent comme aucun artiste ne l'a jamais fait : « Je m'endormais tous les soirs en écoutant Pete Seeger ; le disque passait et lorsqu'il s'arrêtait, je dormais ». Au-delà du *folksong*, il y a le blues, et c'est en écoutant les disques des bluesmen américains que Pierre travaille la guitare, prend conscience de son instrument et des possibilités infinies qu'il offre. D'études, il n'est plus question, le jeune musicien quitte le lycée à 16 ans. A l'occasion d'un séjour à Nantes, chez des amis adeptes de la vie en communauté, Pierre découvre le folk-club du Bateau-Lavoir, où il s'essaye pour la première fois en public. Son répertoire composé de chansons de Crosby, Still, Nash and Young passe bien en cet été 73. De retour à Paris, Pierre, accompagné de copains de banlieue fait son entrée au Centre Américain, où il

sympathise avec le manager du célèbre folksinger hollandais, Dick Annegarn. Ce dernier lui propose de passer sur la scène du hootenanny en tant qu'invité, situation plutôt flatteuse pour un musicien de 17 ans. Mais c'est en fait le TMS, temple des musiques américaines, qui fascine plus que tout notre folkeux. Lorsque Bill Deraiame l'abandonne pour s'installer à la campagne, Pierre prend le relais et assure toutes les permanences du folk-club. Désormais à bonne école, il perfectionne son style de guitare et découvre, grâce à ses aînés, le jeu de musiciens anglo-saxons comme John Renbourn, Mark Sullivan ou Martin Carthy. Passionné de bluegrass, dont il dénêche des raretés à Musimage, un petit disquaire de la rue Notre-Dame-des-Champs, Pierre intègre un groupe amateur du nom d'Uncle Prosper. C'est l'occasion pour Pierre d'apprendre la mandoline, aux côtés du guitariste Christian Poidevin et du banjoïste Didier Jacquot. Expérience éphémère, Uncle Prosper se dissout rapidement, mais un groupe en appelant un autre, Pierre est enrôlé dans le Back Door Jug Band d'Alain Giroux (voir à ce nom). En 75, Bill Keith, le banjoïste de Bill Monroe, le pape du bluegrass, débarque au TMS. Programmé dans différentes villes de France et de Belgique, Bill cherche des musiciens pour l'accompagner et les trouve en Pierre et Claude Lefebvre. Le hasard fait bien les choses ; toute la carrière de Pierre Bensusan se déroule sous le signe de la chance et d'une bonne étoile qui le guide vers d'heureuses rencontres.

La même année, la maison de disques Cézame entend parler de ce jeune musicien talentueux et lui propose d'enregistrer un album. De *Près de Paris*, Pierre dira à posteriori qu'il est le « reflète de tous ses amours ». On y trouve un titre bluegrass sur lequel se reconnaissent aisément les acrobaties au banjo de Bill Keith, ainsi que des chansons traditionnelles françaises électrifiées rappelant Malicorne. Dans *Près de Paris*, la chanson titre de l'album, Pierre nous conte l'histoire d'une bergère contrainte de se marier à un roi tandis que *J'ai fait une maîtresse* se présente comme une chanson de conscrit naïve et touchante, où guitare, mandoline, violon, bodhran et vielle se mêlent à merveille. Pierre reprend enfin un titre déjà popularisé par Malicorne : *Dame Lombarde*. Quelques giges, gavottes et reels de tradition celtique ponctuent l'album. Notons également la présence de compositions aux sonorités moyenâgeuses comme cette pièce instrumentale pour mandoline, *Lady de Nantes*, et *Le Lac des Abesses*. Dans *The Town that i loved so well*, complainte des Dubliners, Pierre évoque la situation irlandaise. Et, pour finir, il rend hommage à Bill Keith dans une chanson que ce dernier a écrite, *One morning in may*. En somme, cet album auquel ont participé bon nombre de personnalités du folk, Claude Lefebvre (dulcimer, guitare), Phil Fromont (violon, alto), Emmanuelle Parrenin (vielle), Gérard Lavigne (basse), Jean-François Sandoz (tin wistle), André Thomas (bodhran), Hervé de Sainte-Foy (contrebasse) et Bill Keith (banjo), s'avère extrêmement varié. Les qualités de Pierre se révèlent aussi bien à la guitare qu'à la mandoline, et, le son « Bensusan » se s'affirme d'ores et déjà. Aussitôt achevé, l'album traverse l'Atlantique dans les bagages de Bill qui trouve sur le champ un label spécialisé en musiques traditionnelles américaines, décidé à le distribuer. Si bien que lorsque Pierre inaugure sa première tournée aux Etats-Unis en 1979, il a déjà son public.

C'est au festival de Cazals, à l'été 75, que le folk français découvre Pierre Bensusan et remarque ses qualités de guitariste. Dès lors, les tournées et les albums s'enchaînent, complétés de quelques stages d'initiation à la guitare (Châteauvallon et la Flèche). En 1976, Pierre, invité à Montreux, obtient le grand prix du disque du festival pour son album *Près de Paris*, événement qui entérine la reconnaissance du guitariste au niveau international.

Bensusan travaille ensuite à la réalisation de son second album, *Pierre Bensusan 2*. Dédié aux musiques irlandaises très chères à l'artiste, ce disque auquel participent les cornemuseux breton et lyonnais, Patrick Molard et Eric Montbel, le violoniste de Malicorne Laurent Vercambre et le bassiste Gérard Lavigne, sort en 1978, chez Cézame. Alternant chansons et airs de danses d'inspiration médiévale, l'album est porté aux nues par certains critiques ; Jacques Vassal le considère comme « l'un des plus beaux disques en solo de tout le folk français ». L'interprétation de l'un des grands classiques de la chanson traditionnelle française, *le Roi Renaud*, est une merveille de sensibilité et d'émotion. Elle est interprétée sobrement. *Jardin d'amour*, traditionnel du Dauphiné, résulte de l'heureuse rencontre de

Pierre et du bassiste Gérard Lavigne. Tous deux ont pris l'habitude de jouer ensemble, dans le courant de l'année 76, et *Jardin d'amour* est un classique de leur répertoire. Ils nous livrent une interprétation « aérienne », presque planante de ce thème traditionnel, et la basse de Gérard y est pour beaucoup. Mis à part cela, les airs irlandais et moyenâgeux se partagent les plages, tandis que dans *La Danse du Capricorne*, les musiciens donnent libre cours à leur sens de l'improvisation.

En 1978, nous retrouvons Pierre aux festivals de Ris-Orangis et de Courville-sur-Eure. Ces quelques événements ne constituent pourtant que les premières balises d'un long parcours, hors des frontières hexagonales. A l'automne 78, Doc Watson de passage à Paris, tombe par hasard sur *Près de Paris*. A la fin du concert qu'il donne à l'Olympia, l'artiste demande à rencontrer Pierre. Bien entendu, ce dernier est présent dans la salle. Sans hésiter une seconde, le jeune homme se rend, le cœur battant, dans les loges de Doc. Il offre à l'artiste ainsi qu'à son manager ses deux premiers albums et repart, débordant d'énergie, fort de l'idée qu'il lui faut continuer dans cette voix, travailler encore et toujours son style de guitare, un style qu'il veut original, unique. Le sens de sa démarche relève du défi ; la guitare doit se suffire à elle-même, remplir la fonction occupée par les multiples instruments d'un d'orchestre.

Peu après, Pierre contacte Doc Watson qui promet de lui trouver plusieurs dates américaines. Parole tenue : le jeune guitariste est programmé pour 33 concerts à l'été 79 ! il achète aux Etats-Unis une vieille voiture et parcourt le pays, le coffre bourré de disques qu'il vend admirablement à la fin des concerts. Les rencontres mythiques et mystiques se multiplient, confirmant Pierre dans le fait que sa carrière se développera aux Etats-Unis. Après trois mois d'errances et 15 mille miles au compteur de son automobile, Pierre rentre en France, le regard illuminé et la tête pleine de souvenirs.

L'album que Pierre a enregistré chez Cézame, avant de partir aux Etats-Unis, est sorti en juin 79. *Musiques* est un disque instrumental. Pierre y rend hommage à ses musiciens préférés : Doc Watson bien sûr, mais aussi John Renbourn, Chet Atkins et Marcel Dadi. Il reprend également ses airs irlandais préférés. Jacques Vassal compare, à cette occasion, Pierre Bensusan à Michel Haumont, autre guitariste talentueux passionné de musique américaine : « tous deux sont partis de la scène folk qu'ils ont contribué à faire évoluer, éclater, et dont ils ont repoussé les limites techniques et intellectuelles ». Il est vrai que Pierre se sent à l'étroit dans le carcan du folk français. Celui-ci ne permet pas l'ouverture vers d'autres musiques, d'autres genres. D'ailleurs, le choix du titre de son album, *Musiques*, n'est pas anodin : Pierre revendique le droit de jouer des airs venus des quatre coins du monde, sans se soucier d'un quelconque « enracinement ».

Dès lors, se marginalisant du microcosme folk qui ne l'intéresse plus guère, Pierre tourne de plus en plus à l'étranger, et particulièrement en Suisse, en Allemagne, en Grande-Bretagne et bien entendu aux Etats-Unis. Dans chacun de ces pays, mise à part la Suisse, il dispose d'agents chargés de l'organisation de ses tournées. En France, il participe aux grands événements nationaux : le Printemps de Bourges, la fête de l'Humanité. A Vierzon, le festival Pulsar 80 lui laisse un souvenir mitigé à mi-chemin entre le rire et la rancune ; les stars Paco de Lucia et John Mac Laughlin avaient demandé des cachets mirobolants, ce qui avait eu pour résultat de priver les autres artistes, dont Pierre, de rémunération. L'organisation désastreuse avait conduit à des émeutes et à la mise à feu du chapiteau du festival.

Quant aux années 80, elles sont loin d'être un frein au développement de la carrière de Pierre. Bien au contraire, le guitariste prend son envol, au sens propre et figuré ; les Etats-Unis l'accueillent à bras ouverts et l'artiste s'échappe définitivement du folk pour rejoindre l'univers de la world music. Reconnu comme l'un des plus grands guitaristes mondiaux, Pierre rencontre tous ceux qui ont bercé son imaginaire de jeune homme ; à commencer par Bob Dylan, Joan Baez, et plus tard Pete Seeger. Le père du folksong lui dit, sans même se présenter, à la fin d'un concert aux Etats-Unis : « C'est vraiment très bien ce que tu fais, surtout continue, on a besoin de gens comme toi. » Pierre partage quelques scènes avec des artistes du charisme de Paco de Lucia ou de Jacques Higelin. Auteur de sept albums dans lesquels il alterne instrumentaux et chansons, il a créé sa propre école fréquentée par

des guitaristes amateurs et professionnels du monde entier. Enfin, son dernier album en duo avec Didier Malherbe, l'un des membres fondateurs de Gong, enregistré en live au New-Morning, offre une alliance de guitare et de flûtes de toute beauté ; mélodies et harmonies constituent une fantastique invitation au rêve et à la magie.

Discographie.

Près de Paris. Cezame CEZ 1004, 1975. Grand Prix du disque du festival de Montreux 1976.

Pierre Bensusan 2. Cezame CEZ 1040, 1978.

Musiques. Cezame CEZ 1064, 1979.

Ces trois albums ont été réédités chez : Rounder, XIII Bis Records, U.S.A./France.

Solilai. Rounder XIII Bis Records, U.S.A./France.

Spices. Rounder XIII Bis Records, U.S.A./France.

Wu Wei. Rounder XIII Bis Records, U.S.A./France.

Live au New Morning (avec Didier Malherbe). XIII Bis , Acoustic Music Records/France, Allemagne, 1998.

Nice feeling (compilation). Déclic Communication/France.

Bamboulé (compilation). Acoustic Music Records/Allemagne.

International guitar festival. Acoustic Music Records/Allemagne.

Guitares Attitudes, Acousique album. XIII Bis Records/France.

Hommage à Marcel Dadi. Déclic Communication/France.

Deux profils d'inclassables : Dominique Maroutian, Denis Gasser.

Dominique Maroutian

Bien qu'il n'ait jamais enregistré de disque sous son nom, Dominique Maroutian est un personnage incontournable du mouvement folk. Étudiant à l'École normale, il habite alors le XIV^e arrondissement à Paris lorsqu'il sympathise avec toute la future équipe du Bourdon au Centre américain. Dominique est alors un amateur de folk américain qu'il interprète en duo avec un ami guitariste. Il participe avec les Wright-Perrier, le Philharmonic Back Country Folk Group de Ben, les Escholiers et Christian Leroi-Gourhan aux premiers concerts de l'équipe dans le XV^e et rejoint le groupe collectif de l'époque, l'Indicible Folk pour se frotter au folk français. Adeptes du banjo old-time, il introduit cet instrument dans l'accompagnement de chansons traditionnelles de France et du Québec. Il sera le premier en France à chanter des chansons du répertoire cajun, le premier aussi à faire connaître l'épinette des Vosges. Tout en se perfectionnant sans cesse à la guitare, il chante de plus en plus en français et se met à adapter dans cette langue quelques histoires américaines, et notamment du répertoire de Pete Seeger, accompagné au banjo ou à la guitare. Il se taille très vite une bonne réputation dans ce genre proche du conte au sein des folk-clubs parisiens et au-delà. Doué d'un sens de l'humour exceptionnel, il se met à écrire ses propres chansons et ses propres histoires qui plient en deux ses auditoires. Il participera à l'album *Chansons à répondre et à danser* et interviendra dans quelques disques de ses amis du Bourdon. Il refusera de faire une carrière professionnelle comme ses autres comparses, privilégiant son métier d'instituteur. Il chantera pendant des années au cabaret de Montmartre, Le Lapin Agile. Il a enregistré ses chansons sur plusieurs cassettes autoproduites dont l'écoute est conseillée en cas de neurasthénie aiguë.

Discographie

Chants à répondre et à danser (Le Chant du Monde LDX 74515 , 1974).

Denis Gasser

Chanteur, guitariste et pianiste, formé à la musique par le chant choral, Denis Gasser est un jour frappé par le jeu du sonneur et flûtiste breton Alan Kloatr. Il s'immerge dans les milieux de la musique bretonne et des musiques celtiques et fréquente assidûment le folk-club La Vieille Herbe à Paris, fondé par Jean-Jacques Faugère, le directeur de publication de *Gigue* et une équipe de musiciens décidé à créer un lieu ouvert à toutes les musiques folk sans esprit de chapelle. Denis sera aussi fortement marqué par le travail à la guitare du chanteur anglais Martin Carthy. Il enregistre un album en duo avec Kloatr puis s'embarque dans l'aventure de *Gentiane*. Mais c'est avec le groupe Les Veillées Québécoises, au côté de Phil Fromont et de Marc Perrone qu'il tournera le plus. Il y rencontre la pratique du bal populaire qui laissera une forte empreinte dans sa musique. Un duo naîtra avec Perrone pour qui il assurera les arrangements et la réalisation artistique de son premier disque soliste chez Polydor. Avec Marc et Yvon Guilcher, il fonde Les Lendemains qui dansent et participe avec ces derniers et John Wright à l'enregistrement d'un album sur les contredanses anglaise de John Playford. Passionné par tout ce qui touche à la modalité et aux traditions instrumentales, il fait la rencontre du cabretraire Dominique Paris puis de Philippe Prieur, le cornemuseux du Sancerrois avec qui il enregistrera plusieurs titres. Toujours prêt à toutes les aventures, il rejoint Jean Blanchard et Evelyne Girardon au sein d'une formation en trio de Beau Temps sur la Province. Il est sans doute, dans un style très personnel mûri à l'écoute de Martin Carthy, l'un des guitaristes les plus éblouissant et les plus sensibles du mouvement folk. À partir de 1984, il se consacre essentiellement à la chanson, tout autant comme interprète, auteur-compositeur et formateur.

Discographie

Alan Kloatr et Denis Gasser (Cézame, 1976)

Gentiane (Cézame CEZ 1007)

John Playford, The English Dancing Master (Le Chant du Monde LDX 74690, 1978)

Les Lendemains qui dansent, Country-Dances (Unidisc UD 301447, 1980)

4. ALAN STIVELL, TRI YANN ET AUTRES BRETONS

ALAN STIVELL OU LA NAISSANCE DU FOLK CELTIQUE.

Alan Stivell

Alan Stivell est sans conteste le représentant le plus notoire du folk hexagonal. C'est grâce à lui que la musique bretonne est aujourd'hui connue et appréciée du grand public. En véritable militant, il a consacré sa vie à la reconnaissance culturelle de sa région, longtemps bafouée. On le considère volontiers comme le précurseur du mouvement, même si, dès la fin des années cinquante, quelques formations tentent déjà de créer une musique bretonne évolutive : « Son ha koroll », créé en 1956 à Brest, s'inspirant des « scottish dance bands » (groupes instrumentaux écossais), est le premier groupe à tenter la conquête de l'Olympia en 1957, quinze ans avant Stivell. « An Namnediz », créé en 1964 à Nantes, est la première formation de folk breton. Aucun de ces deux groupes ne parvient à conquérir un public, pas même en Bretagne. Vers 1963-1964, de jeunes chanteuses enregistrent des chants bretons, donnant naissance à des versions nouvelles des chansons traditionnelles. Mais, là encore, ces diverses tentatives plus ou moins isolées ont un faible retentissement.

Alan Cochevelou, dit Stivell, est né le 6 janvier 1944 à Riom, en Auvergne. Sa famille est originaire de Gourin, ville située dans une région montagneuse de Basse-Bretagne, dont la tradition musicale est vivace. Après la Libération, la famille Cochevelou « émigre » à Paris ; Alan y passe donc la plus grande partie de son enfance. Jord Cochevelou, le père d'Alan,

embrasse la carrière militaire, puis devient traducteur polyglotte au ministère des finances. A ses heures, il pratique la musique, la sculpture ou l'ébénisterie et se passionne pour la culture celtique. C'est donc dans un climat à la fois artistique et fortement marqué par la culture bretonne que grandit Stivell. Dès l'âge de huit ans, celui-ci prend conscience de son identité. Il a d'ores et déjà le sentiment d'être un « déraciné ». Il est initié à la musique très tôt et, lorsqu'il apprend le piano, Alan a à peine cinq ans.

En 1953, Jord Cochevelou réalise un vieux rêve : reconstituer une harpe celtique, disparue depuis fort longtemps. La grande époque de cette harpe remonte, en effet, à dix siècles auparavant ! Il se heurte à d'importantes difficultés techniques. Mais, se basant sur des gravures anciennes, ainsi que sur les modèles existants de harpes irlandaises et classiques, il parvient à ses fins. Au bout d'un an de travail acharné, il confie à son fils âgé de neuf ans, la responsabilité de l'inaugurer. L'événement se déroule à la Maison de Bretagne. Deux ans plus tard, Alan est programmé en concert solo sur la scène de l'Olympia ! Dès 1953, il apprend conjointement la harpe celtique et classique sous la direction de son père et de Mlle Denise Mégevand, harpiste de concert. Ceux-ci lui enseignent très vite des mélodies bretonnes, irlandaises, écossaises et galloises. En 59, Alan participe à l'enregistrement de la chanteuse bretonne Andrée le Gouil, qu'il accompagne à la harpe. Dès lors, sa passion pour la civilisation celtique (histoire, mythologie, art, langues, danse) ne cesse de croître. En 1954, il entre chez les scouts bretons, dits scouts « Bleimor », où il reçoit une formation celtique. Tout le monde y parle le breton, et, Alan ne l'ayant pas appris chez lui, se lance dans l'apprentissage de cette langue. L'atmosphère des scouts Bleimor est celle des vieilles légendes celtiques, des musiques et des danses de la région. Il est initié à la bombarde à l'âge de onze ans, puis à la cornemuse, vers seize ans. Les Bleimor sont, en effet, très fiers de leur bagad et se font un point d'honneur à former de bons musiciens. Pendant environ dix ans, Alan Stivell joue dans le Bagad Bleimor, et y est nommé chef sonneur en 1961. Son bagad obtient le titre prestigieux de champion de Bretagne en 1966. A maintes reprises (1966, 1968, 1969), Alan à la bombarde, et Yann Brekilien au biniou, remportent le titre de champions de Bretagne de sonneurs de couple. En somme, celui qui deviendra, quelques années plus tard, l'ambassadeur de la musique celtique est à bonne école. Il acquiert rapidement une certaine notoriété dans le milieu musical breton. Parallèlement, Alan obtient une licence d'Anglais à la Sorbonne et passe un certificat de celtique à la faculté de Rennes.

En 1964, Alan fonde, avec quelques amis du Bagad Bleimor, un petit orchestre moderne, qu'il nomme Bleizi-Mor. Plaçant un micro de contact sur la harpe, le groupe joue dans les festou-noz bretons. Deux ans plus tard, Alan commence à chanter en public et prend le pseudonyme de « Stivell ». Ce terme d'origine bretonne signifie « source », celle où il puise son inspiration, d'essence traditionnelle, et celle qui jaillit de son esprit, source de renouveau. Dès 1966, la harpe celtique est appréciée dans les Maisons de Jeunes, les foyers culturels ou les stages d'été, mais également à Paris, au Centre Américain. Dans ce haut lieu de la contre-culture, Alan découvre le folksong et sympathise avec la future bande du Bourdon. Il teste son répertoire et se constitue un public, aussitôt charmé par ses allures de barde. Encouragé par ces premiers essais et par le succès grandissant du folksong, admirateur des groupes de rock des années soixante et de l'énergie qu'ils dégagent, Stivell élabore pas à pas son « folk rock celtique ».

Ses premiers enregistrements folks, c'est avec Graeme Allwright qu'il les réalise. Ce *folk-singer* renommé fait appel à ses services, à peu près au même moment que Glenmor. C'est un honneur pour Stivell d'enregistrer avec le « pape » de la nouvelle chanson bretonne. Dès 1958, celui-ci se pose en chanteur dissident et dénonce, dans des textes forts, l'aliénation de la Bretagne ; il bénéficie d'une immense popularité régionale. Ce nouvel encouragement pousse Stivell à arrêter ses études pour se consacrer à la musique. Il obtient un contrat de six mois chez Barclay, puis de sept ans chez Philips (sous le label Fontana). Son premier quarante-cinq tours, *Flower Power*, sort en 68. Il est vu comme une « prostitution » : Stivell se serait laissé piéger par le système, happer par l'industrie du disque. Au moins, le titre a le

mérite d'être clair. Si la musique reflète parfaitement la tendance hippisante de l'époque, en revanche, son caractère celtique est passé à la trappe ; la harpe s'entend à peine, derrière les arrangements psychédélics. Alors méconnu, Stivell n'a pas su imposer ses goûts musicaux au sein de la maison de disques. Et puis, sans doute n'a-t-il pas voulu paraître passéiste, limité à un seul instrument ressurgi du passé. Plus tard, le succès aidant, Philips lui fera entièrement confiance et lui donnera une totale liberté quant à la conception du disque et au choix des musiciens. Néanmoins, l'expérience décevante de « Flower Power » ne s'avère pas inutile. Aux dires des Tri Yann, le fiasco initial de Stivell a servi de leçon aux maisons de disques, qui laisseront par la suite une plus grande liberté aux musiciens folks. C'est en 1969 que Stivell se lance vraiment dans la réalisation de son projet de départ : faire en sorte que la musique celtique soit reconnue et appréciée en Bretagne, puis en France, et enfin dans le monde entier. Pour parvenir à ses fins, il est intimement persuadé qu'il lui faut la moderniser et donc l'électrifier. Devant l'ampleur de la tâche, Stivell conçoit un plan dont il définit toutes les étapes dès le début des années soixante. L'évolution vers une musique au caractère celtique prononcé doit se faire progressivement afin de ne pas heurter le grand public. Et, pour susciter l'intérêt des jeunes, Stivell revendique dans un premier temps, le titre de *folk-singer*. Il invitera même le guitariste Roger Mason et le banjoïste Steve Waring à participer à l'enregistrement de son premier album. La réalisation de disques soigneusement pensés fait d'ailleurs partie intégrante du « plan » Stivell. Chacun de ses albums traduit l'état d'avancement de sa démarche : du folk au pop-rock, sans oublier le traditionnel épuré et le métissage musical, il a traversé différentes périodes artistiques qui toutes ont un sens.

En ce qui concerne son répertoire, Alan Stivell emprunte, généralement, aussi bien à la tradition orale bretonne, encore fort vivace qu'aux manuscrits et recueils de chansons populaires. Il compose assez peu, se basant presque systématiquement sur des airs traditionnels qu'il modifie ensuite et pratique peu le collectage

Le premier album de Stivell, *Reflets*, sort en 1970. Il se compose de chansons traditionnelles celtiques modernisées par l'usage, certes modéré, mais bien réel, d'une guitare électrique. Le souhait initial du musicien est alors exhaussé. Sa musique a séduit le public parisien et les Bretons n'ont plus de raison de conserver leur vieux complexe d'infériorité : la Bretagne n'est pas un pays d'arrière ; elle est capable de faire une musique à la fois belle et moderne. Phénomène inédit, la radio diffuse des airs bretons dans la France entière ! José Arthur est le premier à passer du Stivell dans son *Pop Club*, sur Europe numéro 1. C'est ainsi qu'invité à l'émission en 1970, le chanteur rencontre les Moody Blues. Ceux-ci lui proposent d'assurer leur première partie au Queen Elisabeth Hall de Londres. Avec son quarante-cinq tours *Pop-Plinn*, paru en décembre 1970, Stivell rompt avec l'image de « barde romantique » dont on l'a malgré tout affublé. Il reprend une danse très ancienne originaire de Haute-Cornouaille, la *dañs plinn*, qu'il transforme à coups de décharges électriques. Stivell la rebaptise à juste titre *Pop-plinn*. Sa démarche novatrice remporte un franc succès. En 1971, il obtient le premier prix au concours de folksong de Killarney (Irlande), ainsi que le prix Morvan-Lebesque. Son deuxième album, *Renaissance de la harpe celtique*, paru en décembre 1971, lui vaut le prix international du disque Charles Cros. Stivell y développe les différentes possibilités de la harpe celtique entrevues dans *Reflets*, mélangeant des instruments classiques, modernes ou traditionnels. En fait, c'est à l'Olympia, le 28 février 1972, que la carrière du chanteur prend son envol. La salle est comble, l'ambiance est festive et les Bretons sont venus en force pour acclamer leur nouvelle idole. Le disque *L'Olympia* se vendra à 1 500 000 exemplaires. Toutefois, le revers de la médaille est qu'à partir de là, Stivell sera constamment critiqué par toute une frange du folk, qui n'apprécie pas ses méthodes : sa médiatisation, son statut de vedette et son choix de l'électrification passent mal auprès des puristes du mouvement (*voir page*). En février 1973, Stivell prouve, une fois de plus, sa popularité en faisant salle comble tous les soirs à Bobino, pendant trois semaines. Vers 1972-1973, le folk celtique explose, les groupes bretons se multiplient ; Stivell a déclenché une véritable mode et de nombreuses vocations.

Avec son album *Chemin de terre*, paru en 1973, la vedette entame un retour au traditionnel. Sur la pochette, il justifie sa nouvelle orientation et délivre un message à l'usage des jeunes générations : « reprendre les chemins de terre avant de s'embarquer pour les îles ». Stivell est inquiet de la prolifération des groupes celtiques qui se lancent dans le folk par effet de mode, en ne connaissant que des fragments de leur culture. Il invite les jeunes Bretons à s'imprégner de leurs racines, à acquérir une solide culture celtique avant de revisiter la tradition. Trop de groupes choisissent leurs mélodies au hasard et se contentent de les arranger à la « sauce celtique ». Faire évoluer la musique bretonne, d'accord, mais sans la dénaturer ! Après une tournée en Bretagne en mai 1973, Stivell s'installe à Langonned, un petit village perdu dans la campagne bretonne. C'est là qu'il donne naissance en 1974 à *E. Langonned*, un album épuré dont les formes acoustiques sont proches du traditionnel. Il a toujours dans l'idée de freiner l'effet de mode de la musique bretonne. Et, ce qu'il souhaite avant tout, c'est que les jeunes prennent conscience de la nécessité de « s'enraciner ». A partir de ce moment-là, Stivell cesse de tourner en France pour se consacrer à sa carrière internationale. Celle-ci le mènera en Europe, au Canada, aux USA, et même en Australie.

En 1974, il part à l'assaut de l'Irlande. L'album *E Dulenn* est d'ailleurs enregistré en live lors des concerts des 24 et 25 novembre à Dublin. Paru en 1975, il le produit sous le label qu'il vient de créer, Keltia III. Son rapprochement irlandais, ses discours militants n'échappent plus à personne : il devient désormais de notoriété publique que la démarche de l'artiste s'inscrit dans un contexte de libération nationale : Stivell revendique l'indépendance de la Bretagne.

Les deux albums suivants, *Trema'n inis/Vers l'Île* (1976) et *Raok Dilestra/Avant d'accoster* (1977), sont didactiques et visent à communiquer quelques notions de culture celtique aux auditeurs. Le premier est dédié aux poètes bretons ; il ne comprend pas de chansons traditionnelles ni d'airs de danses, mais uniquement des morceaux d'auteurs : deux chansons de Jord Cochevelou, et des textes de poètes bretons du vingtième siècle, mis en musique par Alan. Le second, enregistré en Angleterre, retrace les faits importants de l'histoire de la Bretagne. Les chansons sont pour moitié en breton et en français. L'ensemble est politique, se réclamant du « socialisme autogestionnaire ». Mentionnons que Alan Stivell vient de perdre le groupe de sa grande époque : de l'ancienne équipe ne subsiste que le guitariste Dan Ar Braz. Le reste du groupe est constitué de jeunes musiciens bretons, auxquels s'ajoute le Bagad Bleimor.

Les deux albums suivants, *Un Dewezh'barzh Ger/Journée à la maison* et *Third Live-International Tour*, qui retrace les moments forts de la tournée internationale de Stivell en 1978, passent quelque peu inaperçus comparés à la *Symphonie celtique* (1979). Pour l'enregistrement de ce disque, Stivell a fait appel à soixante-quinze musiciens ; cordes, vents, percussions, solistes et chœurs sont au rendez-vous. La symphonie est celtique par la place particulière qui est dévolue à la harpe et à toutes sortes d'autres instruments caractéristiques de cette culture. L'on y retrouve des danses bretonnes et irlandaises. Elle est aussi classique par les thèmes que développent les violons, violoncelles, piano.... Enfin, elle est universelle par l'appel lancé à d'autres musiques populaires du monde : kéña des Andes, chant berbère, sitar indien, et citation de textes en plusieurs langues : breton, anglais, irlandais, tibétain, sanskrit, berbère et quechua. Stivell se proclame en effet « citoyen du monde de nationalité bretonne ». Cette première ouverture sur les musiques du monde préfigure l'évolution ultérieure de l'artiste.

Pour résumer la carrière d'Alan Stivell, je citerai une phrase de Dan Ar Bras, qui accompagne Stivell à la guitare électrique pendant dix années consécutives avant de se lancer dans sa propre aventure : « Son influence a été considérable : tout le mouvement folk, s'il existait déjà avant, n'a pris sa véritable dimension que lorsque les médias ont considéré Stivell comme un interlocuteur valable. ». Après une période difficile dans les années 80, le chantre de la musique bretonne revient en force la décennie suivante ; il occupe aujourd'hui le devant de la scène des musiques du monde. L'album *1 Douar* enregistré en 1999 avec

Youssou N'Dour, John Cale et d'autres artistes de talent, a remporté un vif succès et laisse présager de beaux jours pour le pape de la musique bretonne.

Discographie.

Reflets, Fontana 6312011. 1970.

Renaissance de la harpe celtique, Fontana 6325302. 1971.

A l'Olympia, Fontana 6399005, 1972.

Chemins de terre, Fontana 6399005, 1972.

Le Disque d'Or d'Alan Stivell, Fontana 6325352, 1973.

E. Langoned, Keltia III/Phonogram 6325337, 1974.

E. Dulenn/A Dublin, Keltia III/C.B.S. 82976, 1975.

Trema'n Inis/Vers l'île, Keltia III/C.B.S. 82977, 1976.

Raok Dilestra/Avant d'accoster, Keltia III/C.B.S. 83520, 1977.

Un Dewezh'barzh ger/Journée à la maison, Keltia III/C.B.S. 82823, 1978.

3rd Live-International Tour, Keltia III/C.B.S. 83505, 1978.

Symphonie celtique, Keltia III/C.B.S. 88487, 1979.

Terre des vivants, Keltia III/C.B.S.

Légende, Keltia III/C.B.S.

Harpes du nouvel âge, Keltia III/Dreyfus, 1985

The Mist of Avalon, Keltia III/Dreyfus, 1991

Again, Keltia III/Dreyfus, 1993

Brian Doru, Keltia III/Dreyfus, 1995

1 Douar, Keltia III/Dreyfus, 1999

Back to Breizh, Keltia III/Dreyfus, 2000

À partir de 1973, Alan Stivell suscite nombre de vocations chez les jeunes Bretons ; les groupes de folk celtique se multiplient et signent sans trop se démentir chez les maisons de disques, quelle que soit la qualité de leur travail. On parle de « phénomène Stivell ». Certaines de ces formations bénéficient d'un réel succès et élaborent une musique originale.

Les Diaouled Ar Menez et les Sonerien Du sont emblématiques de l'engouement du public breton pour le phénomène de fest-noz, vieux de plusieurs décennies et remis au goût du jour dans le courant des années 70. Durant toute la période, ces formations font danser les foules au son des cornemuses et des binious sur des airs de gavottes, et autres « dañs » fisel et plinn.

Diaouled Ar Menez

Yann Ar Manac'h : guitares, mandoline / Yann Erwan Ar C'Horr : accordéons, chant / Philippe Ar Balp : bombarde, accordéon / Yann Goasdoue : bombarde, flûte, chant.

Pionniers de la musique de fest-noz, les « Diables de la Montagne » apparaissent incontestablement comme les champions du genre. Leur immense popularité amène André Georges Hamon à écrire dans *Chantres de toutes les Bretagne* en 81 : « Que les autres me le pardonnent, jamais ils n'ont tenu la même place que ces Diables de la Montagne dans le cœur breton des années 70. Et encore aujourd'hui, faire animer un fest-noz par les Diaouled, c'est s'assurer d'un succès populaire. » Les critiques sont unanimes et, de son côté, Jacques Vassal n'hésite pas à proclamer dans *Rock & Folk* en 73 : « Les Diaouled Ar Menez sont la plus importante révélation du progressive-folk breton depuis Stivell. »

La tournée bretonne qui mène Alan Stivell en plein cœur des montagnes noires, constitue le point de départ de l'aventure des Diaouled. Fortement impressionnés par l'originalité du

musicien, Yann Ar Manac'h (guitare), Yann Erwann Ar C'Horr (accordéon) et Philippe Ar Balp (bombarde), alors lycéens, décident de fonder leur groupe de musique bretonne. Ils s'en remettent au sonneur de couple Yann Goasdoué (bombarde). La demeure de ce dernier, perdue en pleine montagne, est le lieu idéal pour nos musiciens débutants : le manoir de Menez-Kamm, maison communautaire, installée dans une région très vivace du point de vue de la musique traditionnelle, accueille les artistes de passage. C'est là-bas que le projet des Diaouled prend forme. Il s'élabore autour d'une idée : « populariser la musique auprès des gens qui ne sont pas habitués aux instruments traditionnels. » Et Yann Goasdoué ajoutera ultérieurement : « Il y avait véritablement besoin d'ouvrir la musique bretonne au peuple. Les écoles purement traditionnelles, dans leurs petits ghettos, ne semblaient pas sur le chemin de la réussite. C'est au travers d'instruments contemporains qu'il fallait faire retrouver la tradition et y faire adhérer les gens ! » Le succès du groupe est immédiat ; les Diaouled, surmenés, volent d'un fest-noz à l'autre, entraînent les foules sur d'ancestrales danses plinn et fisel, dont leur région est le berceau. Après l'enregistrement d'un premier 45 tours, ils se retrouvent sur la mythique scène de l'Olympia un soir de mai 73. Les colonnes de *La Bretagne à Paris* mentionnent l'événement et rendent hommage au groupe : « Les Diaouled cherchent à actualiser la musique traditionnelle et y parviennent remarquablement sans jamais s'éloigner des origines. Percussions, guitare, basse, flûte irlandaise, viennent se joindre à la bombarde pour la plus grande joie des jambes qui commencent à battre le sol malgré elles. [...]. La musique passe, sans profond message apparent ; lequel se trouve tout simplement dans le rythme, dans la langue musicale, qui fait qu'un Breton reconnaît son frère. » L'Olympia demeure cependant une exception dans le parcours musical des Diaouled ; se positionnant avant tout comme un groupe de danse, ces derniers estiment n'avoir aucune vocation au concert. Leur priorité : faire danser les Bretons sur les airs de leur région et recréer l'ambiance chaleureuse des soirées d'antan. S'ils évitent les festivals racoleurs de la décennie 70, c'est pour s'adonner au plaisir des fest-noz et autres fêtes locales. Exception faite des festivals de Kertalge. Aux côtés de leur père spirituel Alan Stivell, des Sonerien Du, et des « stars » de la Nouvelle Chanson bretonne que sont Glenmor et Kirjuhel, les Diaouled déclenchent les liesses du public de Kertalg 73.

Pour l'enregistrement de leur deuxième 33 tours, sorti en 74, les musiciens font appel aux talents du célèbre Melaine Favennec (violon, guitare, chant), à Tangi An Dore (basse) et à Mikael Sohier (bombarde). Les notes de pochette sont certainement très intéressantes, mais si vous ne lisez pas le breton, inutile d'essayer de les comprendre ! Cet album est riche en danses *plinn* et *fisel*, en gavottes, en *en dro* et *hanter dro*. En ouverture, vous trouverez une autre version de *Pop plinn* de Stivell, aux sonorités beaucoup moins modernes, certes, mais tout de même sympathique. Mise à part la basse, les Diaouled n'ont recours à aucun instrument électrifié. En revanche, leur musique met à l'honneur la bombarde, fréquemment reléguée par l'accordéon, plus rarement par le violon ou la flûte, dans un accompagnement de guitares. Une place de choix est également réservée au chant avec quelques essais de *kan ha disk*, tandis qu'aux détours des plages, apparaissent de jolies complaintes. Depuis 30 ans, ce disque est l'une des meilleures ventes de musique bretonne !

La côte de popularité des Diaouled va bon train et les animations de fest-noz se suivent à un rythme effréné, leur laissant à peine le temps de souffler. Ils surfent sur la vague celtique et entraînent derrière eux un nombre incalculable de groupes de danse. Les Diaouled finissent par se lasser et se séparent en 76. Deux ans plus tard, ils refont leur entrée sur la scène musicale avec un troisième microsillon à la clé et un personnel modifié. Philippe Ar Balp, qui ne figurait pas sur l'album précédent, réapparaît. Melaine Favennec semble décidément apprécier la compagnie des Diaouled ; il participe au nouvel album du groupe et en profite pour ajouter un instrument original et sympathique à l'ensemble : le métalophone. De son côté, le guitariste Yann Ar Manac'h cède la place à Bruno Ar Manac'h (guitare, guitare électrique). Enfin, le bassiste réintègre son poste tandis que le joueur de bombarde Mikael Sohier quitte le groupe. En outre, des personnalités non négligeables telles que Gérard Delahaye (violon, guitare), François Tusques (piano) et Philippe De Kermorvan (bombarde) constituent la liste des invités. *Atav Ez Eom* révèle une indéniable évolution dans la musique

des Diaouled. L'ouverture est à l'ordre du jour, les Diaouled ont pris le parti de s'électrifier et d'emprunter à d'autres genres musicaux : le rock façon Alan Stivell avec *Gavotenn* et le blues dans *Madalew*. Cette complainte démarre par une envolée de guitare aérienne sur fond de bombarde — à noter que cet instrument conserve tout au long de l'album une place privilégiée. Piano et basses se glissent dans le morceau que l'on peut, sans exagération, qualifier de blues breton. La *Gavotte* de la face B fait honneur à l'accordéon, tandis que *Dans Plinn* offre quelques passages de violon fort sympathiques. Dans l'ensemble, les arrangements, de qualité, prouvent tout le travail et l'effort fournis par les musiciens. L'électrification demeure soft et ne dénature pas la musique des Diaouled. Nos amis sont, en outre, restés fidèles à leur répertoire. À noter, enfin, qu'ils ont renoncé au chant.

Groupe de danse, de terrain, les Diaouled n'aiment pas beaucoup le travail de studio. Après 30 ans de carrière, leur production discographique se limite donc à trois albums.

Pour terminer sur les Diaouled, je citerai simplement André-Georges Hamon : « Nul doute possible, les Diaouled ont participé plus que d'autres à ouvrir l'oreille des gens de Bretagne à la musique du pays. » Le groupe n'existe plus aujourd'hui.

Discographie.

Diaouled Ar Menez, *Arfolk MK 12*, CD Arfolk/ Coop Breiz, 1973.

Diaouled Ar Menez, *Atav Ez Eom*. Arfolk SB 364, 1977.

Diaouled Ar Menez, *Chauffe la Breizh*, CD Coop Breiz, 1997. Album anniversaire : 25 ans de carrière !

Ar Sonerien Du

Yann Goas : bombarde, veuze, cromorne, tin-whistle / Daniel Tanneau : biniou-koz, washboard, cuillers / Gilles Rolland : accordéon, orgue / Didier Quiniou : guitare, banjo / Raymond Riou : banjo, guitare, bouzouki, auto-harpe, chant.

Le groupe Sonerien Du se crée en 1972 autour d'anciens sonneurs de couple, Yann Goas et Daniel Tanneau. Originaire de Pont-l'Abbé, il tire son nom d'une légende de notoriété publique en Pays Bigouden. Laissons aux musiciens le soin de se présenter : « Le nom Ar Sonerien Du fut donné, au début de ce siècle, à deux compères sonneurs dont la particularité était de s'habiller toujours en noir. Ils animaient noces et pardon dans tout le Pays Bigouden. Un soir, nos deux sonneurs, revenant d'une noce, étaient ivres et gisaient dans un fossé de la route de Quimper. Ils furent appréhendés par un convoi de gardes qui s'en allaient pendre deux voleurs à Pont-l'Abbé. Après quelques tractations commerciales, les voleurs furent relâchés, les sonneurs arrêtés et pendus à leur place. Cette affaire fit grand bruit en Pays Bigouden car les Sonerien Du, un peu ivrognes sans doute, mais bons garçons et honnêtes gens, y étaient très connus et très estimés. On les enterra dans un talus au lieu dit Les Justices ; leur tombe devint un lieu de pèlerinage pour tous ceux qui les avaient connus. C'est en souvenir de ces deux compères que le groupe appelé aujourd'hui Ar Sonerien Du et composé en majorité de Bigoudens, a pris le nom qui marqua l'histoire de son pays. »

Propulsés sur le devant de la scène folk, les Sonneurs Noirs enregistrent dès l'année 1973. Ils choisissent la petite maison de production bretonne Arfolk à laquelle ils resteront fidèles des années durant. Ils ne pactiseront jamais avec l'industrie du disque parisien. D'ailleurs, enfermer leur musique sur un microsillon constitue déjà une forme de compromission : « Nous nous sommes rassemblés dans le but de faire danser les gens. Et faire danser les gens à travers le disque, c'est impossible. Sonerien Du est un groupe populaire, de fest-noz, et il est impossible d'exprimer par le disque ce que nous ressentons sur le podium et ce qui se passe en fest-noz. » Le premier album du groupe, intitulé *Bal breton*, confirme le point de vue originel des musiciens — il va de soi que ce point de vue évoluera conjointement à la musique des Sonerien. Il s'agit bel et bien d'un disque de bal, endiablé, qui n'offre aucun

répét à l'auditeur tranquillement installé dans son fauteuil ! A défaut de participer, il n'y a d'autre solution que d'imaginer, à son écoute, l'ambiance surchauffée d'un fest-noz, la bière et le chouchenn coulant à flot dans les gosiers de danseurs survoltés ! Le couple biniou-bombarde, relayé de temps à autre par l'accordéon de Gilles, se répond. Les cuillers marquent le rythme effréné des danses bretonnes. Quant au banjo et à la guitare, ils n'ont qu'un rôle subalterne, et c'est tant mieux. Ce n'est pas toujours le cas des groupes bretons de l'époque. Il suffit d'écouter le premier disque des Triskell pour en avoir confirmation ; *Musiques celtiques* relève d'un folksong celtisant du plus mauvais goût. Bien entendu, le passé de sonneurs de couple de Daniel et de Gilles Roland, explique l'enracinement du groupe dans la musique bretonne dès sa création. En outre, les qualités instrumentales des deux musiciens sont indéniables, même si elles ne suffisent pas à l'élaboration d'une musique de groupe d'excellente qualité. Tout le travail reste à faire, du moins pour conquérir un public autre que celui des festou-noz.

Le second album des Sonerien Du se situe dans la lignée directe du précédent. Bombarde, biniou et accordéon sont à l'honneur sur ce disque composé en majorité de danses de montagnes. Les musiciens utilisent volontiers le banjo, qui s'entendait à peine dans *Bal breton*. Autre nouveauté, les Sonerien proposent, cette fois-ci, quelques chansons en breton mais aussi en français comme *Jean-Marie* (laridé) et *le Rosier blanc* (hanter dro). Les vocaux laissent franchement à désirer, et les thèmes ne sont pas des plus originaux ; il y est question de filles courtisées et de capitaines. A noter la reprise de la célèbre chanson bretonne, *Tri Martolod*, accompagnée sobrement à l'accordéon et à la flûte. En somme, cet album n'est vraiment pas transcendant. La suite devait prouver que les Sonerien Du étaient capables de beaucoup mieux.

Et, en effet, le troisième album du groupe, *Vol. 3*, révèle déjà une nette amélioration et un changement d'orientation. Avec l'arrivée du bassiste Jean-Pierre Le Cam, la contribution du guitariste Dan Ar Bras et du batteur Michel Santangelli, les Sonerien affirment leur volonté de s'inscrire dans la modernité. Il n'allait pas de soi pour un groupe de fest-noz renommé de quitter la sphère de la musique traditionnelle pour intégrer un univers progressiste. Or cet album est résolument expérimental, les Sonerien entrent à pas feutrés dans l'électrification. Si la basse s'impose, la guitare électrique et la batterie n'interviennent que de manière sporadique, en fin de titre le plus souvent. Avec *Dans jeu* et *M'en allant sur la Lande*, Dan Ar Bras termine sur un riff de guitare saturée, qui contraste avec le caractère du chant et le son de la bombarde. Les *Suite plin* et *Suite fisel* intègrent chacune un passage de guitare électrique et de batterie franchement rock, sur fond de bombarde et de biniou ; l'auditeur non averti ne manquera pas d'être surpris. Notons cependant que le répertoire des Sonerien demeure égal à lui-même. Composé en majeure partie de danses dans lesquelles le couple biniou - bombarde conserve une place de choix, il est complété par quelques chansons à danser, interprétées sobrement, à plusieurs voix. L'autre nouveauté de l'album réside dans l'utilisation d'un orgue électrique. *Dans jeu* débute en un duo bombarde-orgue tout à fait réussi, qui n'est pas sans rappeler la musique d'un certain Stivell. N'allez cependant pas imaginer que l'album des Sonerien est une copie de ceux du pape du revival breton. Les Sonerien ont su trouver leur originalité dans l'alliance de sonorités modernes et traditionnelles basées sur le jeu du couple biniou-bombarde. Le meilleur reste cependant à venir.

Sorti en 78, le quatrième album des Sonerien, *Gwerz penmarc'h*, atteint des qualités instrumentales incontestables. La liste des musiciens s'est allongée parallèlement à la liste des instruments utilisés, la musique du groupe s'en trouve, du même coup, nettement plus variée. Yann Goas (bombarde, cromorne), Gilles Rolland (accordéon), Raymond Riou (guitare, bouzouki, auto-harpe, chants) constituent le noyau dur du groupe, qui doit désormais conter sans la présence de Dany Tanneau. Deux joueurs de biniou le remplacent, Christian Desbordes (biniou, violon, synthétiseur) et Padrig Le Roux (biniou, flûte irlandaise, flûte traversière) mais le couple biniou/bombarde ne retrouvera jamais plus le rôle moteur qui lui était jusque-là dévolu. En outre, Bernard Baudriller (violoncelle, flûte traversière) et Paul

Wright (bodhran) s'ajoutent à la formation. L'album précédent laissait présumer d'une possible évolution vers l'élaboration d'un folk rock celtique. Or, il n'en est rien. Guitare électrique et batterie ont été radiées de la liste des instruments, cependant qu'un synthétiseur a fait son entrée. Dans l'ensemble, nos musiciens ont préféré se doter d'une ribambelle de flûtes, d'un violon et d'un violoncelle, sans oublier le cromorne, le bodhran, l'auto-harpe et le bouzouki. Les arrangements sont réussis, les instruments se mélangent sans jamais se confondre en cacophonie et les musiciens fonctionnent le plus souvent en trio. C'est le cas de la *Suite de gavottes de montagnes* composition de Yann Goas. Et oui, pour la première fois dans l'histoire du groupe, les Sonerien et Yann en particulier, se lancent dans la composition. Seuls quelques traditionnels apparaissent ici et là. Dans notre *Suite de gavottes*, la bombarde, toujours très présente et accompagnée d'une basse, se marie tantôt au violon, tantôt à la flûte, à d'autres reprises au synthé, dans une succession de petites phrases musicales. Elle disparaît parfois pour céder la place à un mélange de violon, de synthé, et de basse. En somme, les talents de compositeur de Yann éclatent au grand jour ; s'échappant du répertoire traditionnel, le musicien n'en demeure pas moins proche de la tradition dans l'esprit. Dans ses compositions, on ne trouve, par ailleurs, que des danses. A noter également la *Suite plin* et ses alternances de passages calmes joués en duo violon/auto-harpe, entrecoupés de phrasés de bombarde endiablés. Au duo, s'ajoute ensuite une flûte. La musique des Sonerien est ainsi faite ; composée de motifs répétitifs, déclinés de façon différente en fonction des instruments utilisés à tel ou tel moment. Quant à l'instrumental titre de l'album, il débute sur les cris des mouettes et le bruit de l'océan, se poursuit dans une alliance de synthétiseur, de bombarde et de violoncelle, pour notre plus grand bonheur. Les chansons, elles mêmes sont de meilleure qualité, tant au niveau des voix que des arrangements. S'il fallait choisir de n'écouter qu'un album des Sonerien Du, *Gwerz Penmarc'h* l'emporterait incontestablement, car même si les 33 tours suivants sont d'excellentes qualités, celui-ci marque véritablement un tournant dans l'histoire du groupe.

Discographie.

Bal breton (vol. 1). Arfolk SB 308, 1973.
Bal breton (vol. 2). Arfolk SB 323, 1974.
Sonerien Du (vol. 3). Arfolk SB 347, 197
Gwerz Penmarc'h. Arfolk SB 371, 1978.
Feuteun an aod. Arfolk AR 230 EOG 01, 19
Ten Years. Munich Records Hollande MU 7464, 1982.
Roue Marc'h. Munich Records Hollande MU 7494, 1984.
Amzer Glaz. SRC Nancy SRC 145863, 19
Tradition vibrante. SRC Nancy SRC 162874, 19
Tredan. Escalibur BUR 829, 19
Etre Mor Ha Douar. Escalibur CD 845, 19
Puzzle. Cop-Road Eog Productions CD EOG 004, 19
Reder Noz. Eog Productions CD EOG 005

An Triskell.

Fondé par deux harpistes de talent, An Triskell élabore un folk acoustique avant de se tourner vers une musique évolutive, mâtinée de diverses influences.

Hervé Queffelec (harpes, guitare, bouzouki, chant) et Pol Queffelec (harpes, guitare, chant)

Originaires de Brest, Hervé et Pol Queffelec découvrent très tôt la musique bretonne par le biais de leur père, batteur au sein du Bagad Ar Flamm. Entourés d'une maman férue de

musique classique et d'un frère fanatique de folksong, ils baignent dans un univers musical hétérogène. C'est en autodidacte que les frères Queffelec s'initient à la guitare et au banjo. Leur amour pour la musique bretonne naît progressivement, au fil des découvertes. Le célèbre groupe irlandais Les Dubliners déclenche une passion « celtique » qui ne les quittera plus. En 1970, Hervé (harpe celtique, chant, tin whistle, banjo 5 cordes, guitare), Pol (guitare, chant) et Alain Morizur (flûte traversière, banjo 4 cordes, mandoline, tin whistle, bombarde, batterie écossaise, percussions), jusque-là batteur dans un bagad brestois, fondent An Tri Eostig ("Les Trois Rossignols"). Leur répertoire emprunte largement au folk américain, irlandais et écossais. Rapidement, se joint au trio un violoniste, Pol Brieg Ruban, également joueur de bombarde. Au Palais des Arts et de la Culture de Brest, le groupe donne son premier concert en 1972. Déjà connus et appréciés dans la région, ils remportent un vif succès et donneront pour la peine un second concert.

Bénéficiant du soutien du chanteur René Abjean, d'une part, de la mode celtique déclenchée par le succès de Stivell, d'autre part, le quatuor intéresse d'emblée les maisons de disques. Désormais rebaptisés An Triskell, nos Brestois signent chez Philips. Deux 33 tours voient respectivement le jour en 73 et 74 : *Musiques Celtiques* et *Dans Plinn*, dont Jacques Vassal dira « qu'ils se confondent avec la vague du folk commercial et du show-biz' bretonnant. » Et, en effet, ces albums acoustiques manquent sincèrement d'originalité. *Dans Plinn* alterne des ballades et des danses celtiques, quelque peu dénaturées par l'usage récurrent du banjo. Et, même si la harpe celtique fait d'ores et déjà irruption dans les ballades, les bombardes et batterie écossaises sont rarement utilisées. Un violon et des flûtes soutiennent les mélodies, une contrebasse assure la rythmique. Autant dire qu'il ne s'agit là que d'un début ; affaire à suivre...

Dans tous les cas, les ventes de ces albums ne sont pas spectaculaires ; Philips invite donc An Triskell à modifier sa musique, et... à chanter en français. La réaction ne se fait pas attendre : les musiciens quittent l'industrie parisienne du disque pour rejoindre la maison bretonne et artisanale Véolia. L'orientation du groupe change du même coup. Le violon fortement irlandais de Pol Brieg Ruban est remplacé par le violoncelle de Patrick Lehoux. An Triskell fait d'autre part l'acquisition d'un clavier avec l'arrivée de Jean-Louis Nouvel (orgue, piano, clavecin). Le fruit de ces modifications est confiné en un 33 tours, *An Triskell*, sorti en 75. Plus calme, plus intimiste, il révèle une recherche approfondie dans le domaine musical breton et affiche un caractère celtique incontestable. Le groupe abandonne les influences américaines, l'usage forcené du banjo et les chansons rengaines pour se consacrer à l'élaboration d'une musique épurée. La harpe est à l'honneur et se décline en mélodies de toute beauté du début à la fin de l'album. Les petites notes cristallines des harpes bardiques et celtiques, dont jouent respectivement Hervé et Pol, courent au gré des titres, rattrapées par les guitares et le clavecin. A d'autres moments, elles se heurtent aux sonorités graves de l'orgue ou du violoncelle. Les instrumentaux constituent la majeure partie de l'album, tandis que les voix, peu convaincantes, ne font que de brèves apparitions au détour des rares ballades. Dans l'ensemble, An Triskell puise à la source traditionnelle celtique. Seuls quelques morceaux sont de la composition d'Hervé. Si l'album révèle un heureux changement d'orientation, il n'en demeure pas moins que le travail des musiciens, loin d'être parfait, mérite de mûrir, en particulier d'un point de vue vocal. L'évolution ne tarde pas.

Effectivement, l'année suivante, An Triskell, augmenté du violoniste Alan Morizur, enregistre au Chant du Monde, l'album *Kroaz Hent* (« la croisée des chemins »). Le microsillon se constitue en intégralité de compositions d'Hervé, de Pol et de Patrick et atteint un niveau de qualité instrumentale jamais égalé sur les albums précédents. Instrumentaux de la plus pure tradition celtique et poèmes chantés en Breton se partagent équitablement les pages. Les arrangements sont « carrés », et les musiciens ont su doser la part respective de chaque instrument. Alors que la harpe se taillait la part du lion dans le premier album, *Kroaz Hent* se présente comme un excellent mélange de harpes, de violoncelle, de guitares et d'orgue. Au gré des titres, s'ajoutent le violon, le bodhran, la bombarde et les tin-whistles. Notons également l'usage étonnant d'un clavecin électrique. La chanson titre de l'album constitue un hommage à Jord Cochevelou (le père d'Alan Stivell) et à son travail de reconstitution de la

harpe celtique. Il s'agit d'une suite pour deux harpes composée par Hervé, Pol et Patrick. Dans ce morceau, le mariage de la harpe et du violoncelle apparaît dans toute sa splendeur. Deux poèmes de Pierre-Jacques Hélias, l'un sur l'amour, *Ar Men Du* (« la pierre noire »), et l'autre plus obscur, *Gand mil gouli* (« de mille plaies »), sont mis en musique. Mais de tous les poèmes interprétés, *Marv an Telennour*, écrit par Yann Gwivin, est sans doute le plus beau. Il évoque la mort d'un vieux « harpeur » breton. Dans *Soudard Conlie* (le soldat de Conlie), chanté en kan ha diskant, et *Chal Ha Dichal*, dit sur un fond de musique religieuse, les Triskell rendent hommage à la Bretagne, à sa beauté naturelle et à la lutte d'un peuple si longtemps méprisé par la culture dominante. En outre, les musiciens interprètent quelques danses de leur composition. *War devenn Sant Pabu*, laridé endiablé, *Now we are five*, suite de danses d'influence écossaise et *March'of the rain*, marche irlandaise, offrent un contraste saisissant avec les ballades mélancoliques accompagnant les poèmes. Enfin, l'on ne peut passer sous silence l'hommage rendu au guitariste et ami des frères Queffeleant Guy Tudy, sous la forme d'une suite à deux guitares, *Diviz*.

La carrière des frères Queffeleant s'interrompt après coup. La formation éclate et ces derniers décident de se consacrer à leurs études. Deux années durant, la scène folk n'entendra plus parler des jumeaux qui, de leur côté, sont loin d'abandonner la musique. Cette pause leur offre l'occasion de travailler la harpe celtique, et de réapparaître comme par enchantement en 78 avec un nouvel album : *Spécial instrumental, Harpes celtiques*, paru au Chant du Monde. Forts de ces années de travail, les frères peuvent reprendre l'aventure Triskell où ils l'avaient laissée, non sans avoir, au préalable, effectué une tournée bretonne en compagnie de Clannad, ce très grand groupe irlandais auquel ils vouent une profonde admiration. Triskell part sur de nouvelles bases ; la formation entièrement rénovée compte Jean-Charles Huitorel (batterie, percussions), Daniel Bicrel (cornemuse, claviers), Lucien Quesnel (basse), et, bien entendu, Hervé (harpe bardique, guitare, bouzouki, chant) et Pol (harpe celtique, guitare, chant). An Triskell 79 ouvre une nouvelle période, celle de l'expérimentation de sonorités nouvelles et de l'ouverture au jazz. Alliant harpe, cornemuse, claviers, section rythmique, saxophone, flûtes, dulcimer et violon, le groupe signe avec *Tron Doue*, paru en 79 chez Philips, un cocktail détonnant de musique celtique évoluant aux confins du jazz et du rock.

Les traditionnels celtiques et les compositions se partagent les plages. Alternatifs et saccadés, les morceaux démarrent doucement, accélèrent puis ralentissent à nouveau. Cette démarche apparaît de façon patente dans *Morgan*, composition d'Hervé Queffeleant sur un thème celtique. Les instruments s'expriment tour à tour, accompagnés d'une section rythmique : flûte traversière, bombarde et saxophone se répondent, s'enchevêtrent et créent un panel de couleurs musicales pouvant aller jusqu'au « free-jazz celtique ». Le mélange saxophone - flûte celtique est particulièrement réussi. Dans d'autres morceaux, *Moya* (Hervé Queffeleant, Lucien Quesnel) ou *The Dove* (Hervé Queffeleant, Ewan Mac Coll), la harpe, mise en valeur, cède le pas à des passages plus rock à la Stivell et à des chœurs psyché ou à des effets sonores à la Pink Floyd. En somme, voici un disque fort réussi, que les amateurs de mélanges musicaux apprécieront. Jacques Vassal semble en faire partie, plus enthousiaste que précédemment, il écrit : « An Triskell apporte avec *Tron Doue* sa plus belle contribution à la musique de Bretagne, mariée à celle d'Irlande et d'Ecosse : musique acoustique aérienne, dans une réalisation soignée, où la harpe et le chant (parfois en anglais), se taillent la part du lion. »

An Triskell met un point d'honneur à affirmer son identité bretonne et les frères Queffeleant militent, tout au long des années 70, au sein de l'UDB. Plogoff, le Joint Français, l'Amoco Cadiz... ils furent de tous les combats. Le groupe entretient, en outre, de solides relations avec les musiciens d'Ecosse, de Cornouailles ou d'Irlande. A l'inverse, les contacts entre An Triskell et les groupes folks français sont réduits à leur portion congrue : en ces années d'engagement intempestif, le militantisme breton ne fait pas bon ménage avec le reste de la scène folk. Quoi qu'il en soit, An Triskell a conquis un public de fidèles qui le suit dans ses tournées. Si le groupe se produit sur les scènes les plus diverses, il ne faut pas s'attendre à le trouver dans les fest-noz : dès le départ, il a tenu à affirmer sa spécificité de groupe de

studio, axé sur la recherche musicale et non sur l'animation de fêtes. Son passage marque la plupart des grands festivals européens, Dranouter (Allemagne), Killarney (Irlande), Glasgow (Ecosse), sans oublier Lorient et son festival interceltique, en passant par Bâle et Zurich (Suisse).

De cette époque, Hervé conserve le souvenir inaltérable du passage d'An Triskell dans la cathédrale d'Alicante : « Je me rappelle l'émotion et le trac qui s'étaient emparés de moi à l'idée de jouer devant une foule impressionnante et en un lieu tellement chargé d'Histoire. »

En 83, Hervé devient professeur de harpe celtique au Simurel, école de musique agréée par l'Etat, organisatrice de stages. C'est que, dans les années 80, An Triskell n'échappe pas au phénomène de léthargie qui s'empare du folk. Le groupe poursuit tranquillement son évolution, mais les contrats se font plus rares et il faut bien vivre ! Aujourd'hui, le regain d'intérêt pour les musiques celtiques entraîne An Triskell dans une nouvelle jeunesse. Au festival de Dranouter de 95, les Brestoïses firent un tabac et sauvèrent la manifestation d'une mort qui la guettait depuis quelque temps. Enfin, le dernier CD en date, *Daou*, est sorti en 97 sur le label fondé par Stivell, Keltia.

Discographie.

Musiques celtiques. Philips 6332145, 1974.

Dans Plinn. Philips 6325065, 1974.

An Triskell. Vélia 2230016, 1975.

Kroaz Hent. Chant du Monde LDX 74613, 1976.

Spécial Instrumental. Harpes celtiques. Chant du Monde LDX 74640, 1978.

Tron Doue. Philips 9101269, 1979.

C'était... Munich Records BV (NL) STOOFF MU 7489, 1983.

Ondée. Excalibur. C.D. 825, 1988.

Barzaz Breiz. Andréa Ar Gouilh. Triskell. C.D. Excalibur BUR 827, 1990. Grand Prix Académie Charles Cros.

L'Albatros fou. C.D. Keltia KMCD 22, 1991.

Rowen Tree. C.D. Keltia KMCD 35, 1992.

Triskell. Harpes celtiques. C.D. Gravit 302 183, 1994.

Triskell. Daou. C.D. Keltia 1997.

Dan Ar Braz

Celui qui fut pendant des années le guitariste d'Alan Stivell élabore à partir de 1977 une musique celtique mâtinée d'influences rock. Ce musicien talentueux, amoureux de son pays et des vieilles légendes, devient dès la fin des années 70 l'un des représentants les plus notoires du folk celtique.

C'est à Quimper dont il est originaire que Dan Ar Braz découvre le rock ; fan de Cliff Richard, et des Shadows, puis de Jimmy Hendrix et des Rolling Stones, il achète une guitare et s'initie à l'instrument en autodidacte. Dès 1965, il monte son premier groupe de rock et se produit en solo. Sa rencontre avec Alan Stivell le conduit cependant vers d'autres rives, celles de la musique celtique. Dan se rappelle : « Avant, j'étais partagé entre les musiques françaises et anglo-saxonnes. C'est grâce à Alan que les choses se sont clarifiées. C'est lui qui a été le détonateur. ». Cette expérience de dix ans s'avère extrêmement formatrice ; Dan apprend la scène, acquiert une solide connaissance de la musique bretonne et travaille son style. Il est très vite considéré comme l'un des meilleurs guitaristes de la scène musicale internationale. En 1973, il fonde Mor, une formation celtique électrifiée qui ne dure qu'un temps. Il enregistre tout de même un album, *Stations*. Trois ans plus tard, Dan quitte Alan Stivell pour rejoindre le légendaire groupe de folk anglais électrifié, Fairport Convention. Il écume les scènes, enregistre des disques, et tourne en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. A l'automne 77, Dan crée une nouvelle formation composée de musiciens prestigieux :

Michel Santangelli (ex-batteur de Stivell), Padrig Molard (cornemuses), Benoît Widemann (claviers, ex-Magma) et Emmanuelle Parrenin (vielle). Dans le choix de son répertoire, Dan Ar Bras fait la part belle aux vieilles légendes bretonnes, comme en témoigne son premier album *Douar Nevez*. Dans son second disque, *Allez dire à la ville*, il chante pour la première fois, interprète des poèmes de Xavier Graal et compose l'ensemble des morceaux. L'artiste déclenche les foudres du milieu breton ; son album ne recèle pas un seul mot de breton ; tous les textes sont en français ! Peu importe ce qu'en disent les « fanatiques », Dan est sensible à la beauté du verbe. Quant à Xavier Graal, il écrit dans *le Monde* daté des 26 et 27 novembre 78 : « Dan Ar Braz chante sur quelques-uns de mes poèmes. Je n'y suis pour rien. Il les réinvente totalement, il me réinvente. A Brest, ce soir, ces textes constituent son œuvre propre. Et ce qui n'était qu'une brassée de nostalgies et de plaintes funèbres, il fait une cérémonie parfaitement moderne, magique, rythmique. Il incendie mes blues. Il complète ma syntaxe. Et mes virgules, et mes points d'exclamations, c'est Santangelli, batteur étourdissant, qui les frappe à coup de cymbales et de tambours... ».

Dan Ar Bras est également un musicien engagé qui chante en faveur de la protection de l'environnement, de la nature bretonne sacrifiée par les marées noires, comme en témoigne son troisième disque, *The Earth's Lament/La Complainte de la Terre*, paru en 1979, après le naufrage de l'Amoco Cadiz au large de la Bretagne. Il pousse l'innovation en matière de musique celtique jusqu'aux confins du rock, voire du jazz.

Pour Dan, les années 1980 sont difficiles ; la vague folk décline et la musique bretonne se cantonne désormais au milieu traditionaliste. Pour échapper à ce repli, Dan part en solitaire sur les routes d'Europe et d'Amérique. C'est en 1993 qu'il revient sur le devant de la scène, à l'occasion d'un concert mythique clôturant le 70^e festival de Cornouaille. Quelques mois plus tard, il enregistre à Dublin l'Héritage des Celtes. C'est grâce à lui qu'est lancée la deuxième vague commerciale bretonne.

Discographie.

Douar Nevez, Héxagone, Musidisc 883009, 1977
Allez dire à la ville, Réd. CD Héxagone, Disc AZ 193742, 1978
The Earth's Lament, Héxagone, Musidisc 883034, 1979
Acoustic, Héxagone, Musidisc RS FLVM 30062, 1981
Année de Bretagne, FLVM RS FLVM 45104 (ND*), 1981
Musique pour les silences à venir, Réd. CD Keltia-Musique KMCD02, M301, 1985
Septembre bleue, Réd. CD Keltia-Musique KMCD38, 1988
Songs, CD Keltia-Musique KMCD14, M312, 1990
Borders of salt, CD Keltia-Musique KMCD23, M312, 1991
Les Iles de la mémoire, CD Keltia-Musique KMCD32, M312, 1992
Rêve de Siam, CD Keltia-Musique KMCD33, 1992
Xavier Graal chante Dan Ar Braz, CD Keltia-Musique KMCD34, 1992
Theme for the green lands, CD Keltia-Musique KMCD48, 1994
Héritage des Celtes, CD Columbia, Sony 477763.2, 1994
Héritage des Celtes en concert, CD Columbia, Sony 481530.2, 1995
Héritage des Celtes : Finisterres, CD Byg Prod, Sony 489167.2, 1997
Héritage des Celtes : Zénith, 2CD Saint-George, Sony Music, 1998
Bretagnes, CD SONY 494510.2, 1999

Gwendal

Groupe de folk celtique instrumental et original, Gwendal se distingue de la flopée de formations bretonnes nées dans les 70's, en mêlant sa musique d'influences jazz, rock ou pop.

Bruno Barre : violon, psaltérion / Youenn Le Berre : flûtes, bombarde, cornemuse, saxophone / Jean-Marie Renard : guitare / Roger Schaub : basse, guitare électrique / Patrice Grupallo : mandoline, percussions.

Gwendal est né de l'association de musiciens amateurs ou confirmés fréquentant le milieu universitaire parisien. Après avoir décroché le premier prix du conservatoire de Brest, en flûte et musique de chambre, Youenn Le Berre monte à Paris. Il s'inscrit au conservatoire municipal et à la faculté de Vincennes en musicologie, où il rencontre le violoniste de formation classique Bruno Barré. Youenn délaisse rapidement l'enseignement contraignant du conservatoire pour s'orienter vers une formation iconoclaste, celle des couloirs du métro, qu'il remplit des sonorités de sa flûte enchanteresse. Il intègre successivement plusieurs groupes de jazz, sans véritablement y trouver son compte. En 69, c'est la révélation et le coup de foudre : Youenn, Bruno Barré, Jean-Marie Renard, guitariste autodidacte, et Roger Schaub, bassiste venu du rock, découvrent la musique celtique qui les charment aussitôt. Les Chieftains, les Dubliners et autres pointures du folk irlandais, se déchaînent sur la scène d'un festival hollandais et laissent nos jeunes musiciens sans voix : « On a trouvé ça fantastique et cela nous a donné envie de faire de la musique irlandaise ! », se souvient Jean-Marie. Aussitôt dit, aussitôt fait ; Gwendal, né en 1972, assure la première partie de Stivell dans un hootenanny de banlieue. Belle opportunité que celle-ci pour un groupe débutant ! Dès l'année 73, il se produit sur les petites scènes des folk-clubs parisiens : le TMS, le Centre Américain, la Vieille Herbe font partie de leurs rendez-vous hebdomadaires. Le groupe se fait rapidement connaître, conquiert un public à majorité estudiantine et signe chez Pathé-Marconi dès 73.

L'année suivante sort le premier album de Gwendal. Sur la pochette, apparaît un lutin tabalarder qui restera pendant longtemps la mascotte du groupe. Notons que la plupart des pochettes de Gwendal sont illustrées par de grands dessinateurs comme Dantec ou Bilal. Pour ce premier album, les musiciens ont ciblé haut. Ne se résignant à surfer ni sur la vague du folk celtique traditionnel façon Tri Yann, ni sur celle d'un Alan Stivell plus rock, ils intègrent dès lors quelques influences jazzy à leur répertoire d'airs bretons ou irlandais. La flûte traversière de Youenn Le Berre s'envole en phrasés improvisés, et donne une dimension particulière, une ampleur décisive à leur musique. Le disque laisse à désirer au niveau de la qualité sonore, le tout n'est pas très aéré, frôle par moments le fouillis. Mais, dans l'ensemble, Gwendal s'avère prometteur et affiche un esprit d'ouverture et de recherche musicale. L'orientation est lancée : le groupe sera instrumental et ouvert à toutes les influences. La suite des événements le confirmera, même si toutes les expériences tentées ne seront pas pour autant réussies. Le premier album du groupe offre quelques morceaux particulièrement attrayants et emblématiques du « son » Gwendal. *Irish Jig*, version « gwendalienne » d'une gigue irlandaise, s'ouvre par un passage à la guimbarde, relégué par les violon et flûte. *An dro nevez* alterne les passages de pure tradition bretonne aux improvisations à la flûte traversière soutenue par les percussions. Quant à la ballade *Planxty-Birke*, elle est de toute beauté. Sur cette dernière, les guitares ouvrent la danse et sont suivies d'un violon grinçant. Après quoi, la flûte joue une magnifique mélodie reprise de temps à autre par le violon de Bruno Barre, lequel, timide dans ce premier album, aura tout le loisir de s'affirmer dans les enregistrements suivants. Youenn se révèle également dans une improvisation à la cornemuse qui clôture le titre.

Le second album de Gwendal, sorti l'année suivante, se situe dans la lignée du précédent, tout en proposant davantage de compositions. Par ailleurs, un violon électrique fait irruption au sein de la formation grâce à Robert Le Gall. Un autre violon, celui de Bruno Barre, s'impose aux côtés de la flûte de Youenn ; tous deux assurent l'ensemble des mélodies et se répondent par petites phrases musicales. A cet égard, *Benoît*, composé sur le mode traditionnel, illustre parfaitement le dialogue d'instruments, mais s'en échappant largement par une ouverture à l'improvisation et au jazz. Des titres traditionnels de qualité (*Joe cant's reel*, *An dro*, *Galway Bay*) s'avèrent également innovants et, à vrai dire, ne se distinguent pas des compositions. Autre composition, *Rue du petit musc*, nous offre un solo de violon

tout à fait impressionnant et grinçant. Bruno ne se refuse rien, les notes se succèdent à un rythme effréné, puis se taisent pour céder le pas à des passages plus calmes. C'est la caractéristique première du style Gwendal, que l'on pourrait qualifier de « folk jazz progressif » : le rythme s'accélère et ralentit sans cesse. La face B démarre par un traditionnel, *Galway Hills* fort original, où le guitariste use allègrement d'une pédale wa-wa ; l'ambiance « pop » est bien vite abandonnée et la cornemuse rappelle à l'ordre nos musiciens. Deux compositions magnifiques finissent l'album, *Crystal Palace* et *Douze degrés*. Le premier de ces morceaux démarre au psaltérion, continue à la flûte et au violon, dans un style largement inspiré de la musique ancienne. Le second morceau part en envolée de flûte. Ce passage lyrique cède le pas à une improvisation au saxophone et au violon, à la fois déchaîné et grinçant : oreilles sensibles, s'abstenir ! Puis, la flûte revient, planante au possible, elle est suivie d'effets spéciaux ; les Pink Floyd ou King Crimson ne sont pas loin. De mon avis personnel, il s'agit de l'un des meilleurs albums de Gwendal, qui, sur le disque suivant, poussera les expériences musicales un peu trop loin à mon goût.

La démarche hors norme des musiciens du groupe les place immanquablement en marge du mouvement folk parisien. Le « folk pop jazz rock celtique » de Gwendal ne trouve sa place ni au TMS, fief des américanophiles, ni au Bourdon, ardent défenseur d'un folk traditionnel francophone : « On aimait la musique traditionnelle mais pas la manière dont elle était jouée au Bourdon par exemple. Nous avons délibérément choisi de jouer une musique enracinée dans la culture celtique, mais qui ne soit pas de la musique traditionnelle. Par conséquent, nous faisons un peu figure d'épouvantails dans le milieu du folk parce qu'on mélangeait les genres. Pour nous la musique, c'est avant tout la liberté ! ». Quant au milieu folk breton, Gwendal n'a pas tellement l'occasion de le rencontrer, n'habitant pas la région. D'ailleurs, les Bretons n'auraient pas forcément bien accueillis ces « parigots » mettant le nez dans leur culture ! Les scènes folks des pays européens limitrophes, peut-être plus ouvertes, lui réservent cependant, un bon accueil. Gwendal, invité à l'étranger en tant qu'ambassadeur de la culture celtique au même titre qu'un Alan Stivell ou qu'un Dan Ar Bras, se produit en festivals, organise des tournées, et poursuit son bonhomme de chemin en solitaire, à l'écart des chapelles du folk. Gwendal se sent plus proche de groupes comme Imago ou Machin, rencontrés au détour d'une Fête de l'Humanité ou de Lutte Ouvrière.

Le troisième 33 tours, *A vos désirs*, sort en 1977. Le personnel remanié traduit un changement dans l'orientation du groupe. Le mandoliniste Patrice Grupallo est remplacé par Ricky Caust, également guitariste, et le batteur Arnaud Rogers rejoint la formation. L'album, très hétérogène, alterne les passages traditionnels celtiques et rock, où guitare électrique et batterie se déchaînent. Les changements de rythme, extrêmement fréquents, découpent les morceaux. La musique devient parfois étrange, inquiétante et n'a plus grand chose à voir avec le folk. Si les deux premiers albums étaient légèrement teintés de jazz, ici, en revanche, l'orientation devient parfois franchement jazz-rock. Que dire de cet album sinon qu'il laissera aux amateurs de Gwendal un sentiment d'insatisfaction, de déception. Les musiciens se cherchent et ne se trouvent apparemment pas. *A vos désirs* est décousu et part dans tous les sens.

En 79 paraît le quatrième album de Gwendal, auquel s'est adjoint un nouveau batteur et percussionniste, Olivier Pedron. Meilleur que le précédent bien que toujours aussi expérimental, il laisse à l'auditeur une impression agréable. Folk celtique, jazz-rock, rock psyché se côtoient comme à l'accoutumée, dans des morceaux enlevés, très rythmés, mais la grande innovation du moment réside en un titre : *Le Reggae gai de Gueret*. Et oui, Gwendal joue aussi du reggae, teinté d'influences celtiques, cela va de soi ! Le rythme s'accélère au cours du morceau et les pulsations africaines ne sont pas très loin. Ajouté à cela quelques passages de guitare psyché, le tout offre un résultat pour le moins étonnant. Gwendal retourne en outre à ses premières amours avec *My Love is a band boy*, titre déjà présent dans le premier album du groupe. Le dernier titre de l'album, *Bee New* mélange une guitare électrique héritée des groupes psychédéliques des 70's à une bombarde bien celtique, le tout soutenu par une bonne rythmique. En somme, voici un album plein

d'énergie, varié et relativement « carré », où les compositions l'emportent largement sur les traditionnels.

En concert, le premier album live de Gwendal, sort en 81. Enregistré en avril de cette même année, au Collegio Mayor San Juan Evangelista de Madrid, il offre sept compositions des musiciens, parmi lesquelles *Beenew* et *Je Pars à Noyac* issus de l'album précédent et *Douze Degrés* du second 33 tours. Au noyau dur composé de Youenn, Jean-Marie, Roger, Bruno et Olivier Pedron (batterie), s'est adjoint un guitariste supplémentaire, François Ovide. L'enregistrement, de qualité, est une bonne compilation de la version Gwendal 81, très électrique, donnant dans le *groove*, *speed* ou *fly*, psychédélique, rock ou celtique. Il s'agit également de l'adieu de deux membres fondateurs du groupe : Roger Schaub quitte le groupe définitivement et Jean-Marie Renard décide de se consacrer entièrement à une fonction qu'il occupait déjà en partie, celle de manager de Gwendal. Le batteur Olivier Pedron est remplacé par Patrice Guillaumat, et le bassiste Roger Legall rejoint la formation. Autant dire que le chambardement est de taille, même si les personnages-clés de Gwendal que sont Youenn et Bruno demeurent fidèle au poste.

L'album sorti en 83 donne un aperçu de la nouvelle mouture. Gwendal 83 sera résolument électrique, très rock et somme toute moins celtique qu'auparavant. La formation donne à certains égards dans le mystérieux et l'aérien. Dans l'ensemble, le disque est quelque peu ennuyeux, manque sincèrement d'originalité. Mais sans doute la nouvelle formation a-t-elle besoin de temps pour trouver ses marques et reprendre le flambeau d'un groupe qui est déjà allé très loin dans l'innovation et la recherche musicale.

A l'heure actuelle, les musiciens continuent à tourner sous le nom de Gwendal, même si chacun participe en parallèle à d'autres expériences. Ainsi, Youenn Le Berre s'est associé en 96 à deux autres flûtistes, Michel Sikiotakis et Nasredine Dalil, pour fonder le groupe celto-berbère Mugar. 1997 est une année de consécration pour Gwendal, qui obtient le disque dor en Espagne. En 1998, EMI sort une compilation, *Aventures celtiques*, pour le 26^e anniversaire de la formation ; celle-ci s'est vendue à plus de 60 000 exemplaires en l'espace de trois mois ! Enfin, la même année, François Ovide, Robert Le Gall et Youenn Le Berre fondent le groupe Igwan, un étonnant mélange de Gwendal et de Mugar.

Discographie

Gwendal, Pathé-Marconi EMI 2C064 12725, 1974.

Gwendal, Pathé-Marconi EMI 2C064 13075, 1975.

A vos désirs, Pathé-Marconi EMI 2C066 14403, 1977.

Les Mouettes n°4, Pathé-Marconi EMI 2C068 14841, 1979.

En concert, CD Odéon, EMI, 1981.

Locomo, CD Odéon, EMI, 1983.

Danse la musique, CD Odéon, EMI, 1985.

Glen River, CD Tempo Maker/Mélodie, 1990. Prix Charles Cros.

Les plus belles chansons de Gwendal, CD EMI, 1994.

Pan Ha Diskan, CD Tempo Maker/Mélodie, 1995.

Aventures celtiques, CD EMI/Polygram, 1998.

Satanazet

« L'un des groupes phares du renouveau de la musique bretonne », selon André Georges Hamon, Satanazet élabore un folk celtique acoustique.

Alain Le Hégarat : accordéon diatonique acoustique et électrique / Patrick Molard : cornemuse écossaise, bombarde, flûte traversière / Dominique Molard : percussions / Jaques Guyot : guitare / Youenn Le Mao : banjo, fiddle / Mickaël Moisan : mandoline, violon.

L'histoire de Satanazet débute à Rennes en 68 lorsque trois étudiants à la faculté, Alain Le Hégarat, Patrick et Dominique Molard, prennent la décision de former un pipe-band et de sortir du cadre rigide des cercles celtiques. Pas moins de 20 musiciens reprennent à leur manière les thèmes écossais, fidèles en cela à la tradition du pipe-band, et innovent en y intégrant des airs bretons. Pourtant, la formule ne donne pas entièrement satisfaction à leurs instigateurs : « Nous nous sommes détachés du pipe-band en 73 pour jouer la musique que nous voulions, plus librement, hors de la rigidité d'une formation d'apparence para-militaire ! », se rappelle Alain. Le lieu d'expression de nos inconditionnels de l'innovation sera désormais Satanazet.

Originaire du Trégor, Alain Le Hégarat baigne très tôt dans la musique : « enfant, mon père m'achetait de temps à autre un instrument : harmonica, petit accordéon, grand accordéon chromatique, bombarde. » Ayant quelques notions d'accordéon, il s'improvise accordéoniste du groupe, laissant à Patrick le soin de jouer de la flûte et de perfectionner son jeu de bombarde et de cornemuse écossaise déjà fort élaboré. Dominique aux percussions, Jacques Guyot à la guitare, l'équipe est presque complète. Deux musiciens cultivant la tradition bluegrass s'ajoutent à la formation : Youenn Le Mao, excellent banjoïste, introduit le fiddle dans Satanazet, et Mickaël Moisan se distingue par ses qualités de mandoliniste et de violoniste au jeu imprécis et fou.

Marchant sur les traces des Diaouled Ar Menez, Satanazet se spécialise dans la musique de fest-noz et prend plaisir à faire danser un public désormais jeune et citadin au son de la musique bretonne. Le groupe acquiert rapidement une certaine notoriété dans la région. La qualité des musiciens, leur enracinement dans la culture celtique, résultat de longues années d'apprentissage au sein des bagadous, et la variété de l'instrumentation mâtinée de diverses influences, n'y sont certes pas étrangères. En outre, la cornemuse de Patrick Molard fait sensation : « elle réconciliait le public avec les oins-oins exaspérants que nous entendions auparavant », précise Alain. Dans un élan de générosité propre aux années post soixante-huitardes et au mouvement folk, Satanazet fait partager ses acquis à l'occasion de stages instrumentaux, organisés par les différentes associations bretonnes. Quant au répertoire, le groupe recourt essentiellement aux collectages réalisés par la BAS., Kendalch ou Dastum (voir page).

En pleine vague celtique, Satanazet ne connaît aucune difficulté pour enregistrer et signe chez Vélia. Un premier 45 tour voit le jour en 73 et propose deux titres d'airs « néo-bretons » composés par Alain. Peu de temps après, Satanazet enregistre le 33 tours *An Durzunal*, reflet de toutes les influences du groupe : des musiques de fest-noz, des mélodies irlandaises et bretonnes côtoient des titres d'inspiration bluegrass. Aucune compromission n'est faite à la variété ; les Satanazet sont « authentiques ». Reconnu à sa juste valeur, l'album obtient le label qualité « Bretagne 74 » décerné par la BAS. Le « son » Satanazet est résolument acoustique, exception faite de l'accordéon électrique d'Alain.

Dès 75, la formation éclate : Youenn Le Mao part s'installer dans l'Est de la France puis à Berlin où il trouve « un métier et son épouse ». Patrick Molard, de son côté, rejoint le pays de la cornemuse, l'Ecosse. Il est remplacé par Gérard Guillemot, excellent sonneur de bombarde et de biniou-koz. Jean-Luc Fauchon, percussionniste issu d'un groupe parisien, intègre à son tour la formation. Pourtant, l'expérience avorte. Manque de motivations ? Selon Alain, « les ingrédients n'étaient plus les mêmes et les festou-noz devenaient des bals bretons fréquentés par des fêtards. » Alain poursuit un an durant au sein d'un autre groupe, Sked.

De la petite équipe de Satanazet, seul Patrick Molard est devenu professionnel ; il est aujourd'hui connu comme l'un des meilleurs joueurs de cornemuse au monde.

Discographie.

An Durzunal, Vélia 2230005, 1974.

LE FOLK DU PAYS GALLO

Document de travail 2002/ MODAL/FAMDT/

Ce document a été réalisé par Valérie Rouvière dans le cadre de sa maîtrise d'Histoire culturelle contemporaine.

La Bretagne est divisée en deux parties : l'occidentale, dite basse Bretagne, qui parle le breton, et l'orientale, appelée haute Bretagne, correspondant approximativement au département de la Loire-Atlantique. Bien que le parler breton s'y soit quelque peu perdu, elle conserve un fort sentiment d'appartenance à la communauté régionale, et c'est à Nantes que dès 1964 est créé le premier groupe de musique bretonne : An Namnediz.

C'est en effet dès 1954 qu'un musicien du Cercle Breton de Nantes, Henri Landrau, reconstitue la veuze, cette cornemuse spécifique du pays nantais. Il caresse déjà l'espoir de faire évoluer la musique traditionnelle bretonne, de la voir sortir du milieu fermé des cercles celtiques : « Les cercles celtiques mènent à tout à condition d'en sortir », déclare-t-il. C'est dans cette optique qu'il s'associe en 1964 à Tugdual Calvez, un autre musicien de tradition et forme An Namnediz. La tendance la plus conservatrice du mouvement culturel breton voit d'un mauvais œil cette initiative novatrice et rejette le groupe, dont on entendra peu parler.

Tri Yann

Ce n'est qu'après Mai 1968 que le folk du pays gallo se développe, notamment grâce à Tri Yann. Dans ces années-là, le renouveau de la musique traditionnelle nantaise s'effectue en quelques lieux pionniers, tel le Loquidy. Ce club privé installé au centre de Nantes, propose des soirées « cabarets ». C'est là que la jeunesse découvre les pionniers du folk comme Steve Waring et Roger Mason, deux Américains habitués du centre Américain de Paris, de passage dans la région, et plus tard, Alan Stivell. D'autre part, dès 1967, Jean-Louis Jossic, l'un des fondateurs de Tri Yann, programme chez lui des soirées « culturelles », où sont invités les quelques groupes de folk de la région surtout axés sur la musique américaine, ainsi que des « folkeux » parisiens comme Ben ou Christian Leroi-Gour'han.

C'est le 27 décembre 1970, jour de la Saint Jean, à Plouharnel près de Carnac, que Jean Chocun, Jean-Paul Corbineau et Jean-Louis Jossic jouent pour la première fois du traditionnel breton, accompagnés de guitares et de flûtes, devant un auditoire d'amis. La semaine suivante, ils réitèrent cette heureuse expérience à Nantes, à l'occasion d'un bal breton. L'un des danseurs, ce jour-là, les surnomme « Tri Yann An Naoned » (« les trois Jean de Nantes »), un nom qu'ils adoptent immédiatement. Jean Chocun est alors « assistant administrateur » dans une compagnie maritime, Jean-Paul Corbineau travaille dans un supermarché et Jean-Louis Jossic enseigne l'histoire et la géographie à Savenay. C'est d'ailleurs au collège que ce dernier fait la connaissance de Bernard Baudriller, un professeur d'anglais qui rejoindra le groupe en 1971. Jean et Jean-Paul ont appris la musique en autodidacte. Au départ, ils s'accompagnaient à la guitare sur des chansons d'Hugues Aufray, ou de folksingers tels Graeme Allwright ou Bob Dylan. Quant à Jean-Louis Jossic, il a reçu une solide formation musicale au sein du Cercle Celtique de Nantes. A partir de 1970, les « trois Jean » décident de se lancer dans la musique bretonne ; leur répertoire est, au départ, influencé par le folksong américain : les instruments traditionnels régionaux sont absents et ils utilisent plus volontiers les instruments du folksong (guitare acoustique, banjo, dulcimer). Dès le départ, la démarche de Tri Yann est de sortir la musique bretonne des cercles celtiques et de faire en sorte que les adeptes de Bob Dylan, de Joan Baez, des Beatles ou des Rolling Stones l'apprécient. Ils se produisent donc, de préférence, dans les MJC ou les centres socioculturels de Loire-Atlantique, ainsi qu'au folk-club de Nantes, le Bateau-Lavoir, plutôt que dans les bals bretons et les festou-noz. Peu à peu, nos musiciens prennent conscience que chanter en breton constitue un moyen efficace de lutter pour la préservation de leur culture, pour la réhabilitation d'une identité longtemps bafouée ; l'ouvrage de Morvan Lebesque, *Comment peut-on être breton ?*, les convainc définitivement de s'engager dans le combat régional. Ils se constituent un répertoire à partir des recueils de chansons populaires ou puisant à la source de la tradition orale.

En février 1972, les Tri Yann rencontrent Gilles Servat, l'un des chantres de la nouvelle chanson bretonne. Celui-ci leur propose d'enregistrer un album chez le jeune label breton Kelenn, installé à Brest. *Tri Yann An Naoned* est tiré à 1 000 exemplaires et uniquement

diffusé chez les principaux disquaires de Bretagne. Peu après, un gala de soutien est organisé afin de récolter des fonds destinés à restaurer la cathédrale de Nantes, ravagée par un incendie le 21 janvier 1972. Face à la cathédrale, sur le Cour Saint-Pierre, Tri Yann chante aux côtés de Glenmor et de Gilles Servat, pour un public venu en nombre. L'album des jeunes Nantais se vend très bien ; le stock de cinq cents disques est épuisé dans la soirée. Rapidement, Phonogram s'intéresse à Tri Yann et passe un contrat avec Kelenn : il produit cinq mille disques qui sont diffusés sur tout le territoire hexagonal et se charge de distribuer le catalogue du petit label sur les ondes ; « les prisons de Nantes », célèbre chanson de la région popularisée par Tri Yann, passe alors sur France-Inter et Europe numéro Un. Juliette Gréco choisit le groupe — toujours amateur — ainsi que quatre autres groupes, dont Philippe Châtel et Yves Duteil, pour assurer la première partie du concert qu'elle donne à l'Olympia en décembre 1972. Poussé par le succès, le groupe devient professionnel le 1^{er} janvier 1973 et se présente désormais sous le nom de Tri Yann. Alors que le second album du groupe, *Dix ans dix filles*, vient de paraître, un Musicorama réunissant la plupart des artistes de Kelenn, est organisé à l'Olympia au mois de mars 1973. Le succès de Tri Yann lors de son intervention — le public monte sur scène pour danser à la fin de la prestation — lui vaut une proposition de Bruno Coquatrix, le directeur de l'Olympia : le groupe est invité, pour une semaine complète, en tête d'affiche du spectacle « Keltia 73 », qui comprend d'autres groupes bretons. Durant l'été 1973, et toujours avec les artistes de Kelenn, Tri Yann tourne en Bretagne sous chapiteau durant quarante jours. Le succès du groupe est fulgurant. L'année suivante, c'est dans toute la France qu'il se déplace. Leur troisième album, *Suite galloise* paraît sous leur propre label, Marzelle mais est toujours distribué par Phonogram. Il défend la musique de Haute Bretagne dont Tri Yann est issu.

En 1976, avec *la Découverte ou l'ignorance*, une étape est franchie pour le groupe qui s'électrifie, se dote d'un batteur (Jérôme Gasmi, remplacé en 77 par Gérard Goron) et se lance dans la composition. Jusque-là fortement critiqués, — on leur a beaucoup reproché de ne pas s'être suffisamment imprégné de la tradition —, ils accèdent enfin à la reconnaissance. Le choix des chansons et les notes de pochette confèrent à l'album un caractère pédagogique. En recourant aux événements qui ont marqué l'Histoire de la région, les Tri Yann affirment l'appartenance du pays gallo à la Bretagne. Celle-ci est en effet contestée par les Bas Bretons en raison de la différence linguistique qui sépare les deux départements. Tri Yann a beaucoup œuvré pour la réhabilitation du pays gallo et la reconnaissance de ses particularités culturelles. En 1978, le groupe donne ses premiers concerts à l'étranger, en Belgique, en Allemagne, puis en Suisse au festival international de Nyon. Le cinquième album, *Urba*, paru en 1978, est un vibrant plaidoyer contre l'urbanisation à outrance et pour la défense des cultures régionales. Très abouti, il vaut au groupe un disque d'or, le deuxième après *la Découverte ou l'ignorance*. En 1980, nouvelle évolution pour les Tri Yann qui adoptent un musicien, Gérard Vignolles (basse, guitare, claviers), avant de partir en tournée en U.R.S.S. L'année suivante, le groupe réalise *An heol a zo glaz/Le soleil est vert*, un album qui évoque l'implantation de la centrale nucléaire de Plogoff et les risques liés à l'utilisation de l'énergie nucléaire.

Consacré en 85 par le « triskell d'or », hommage rendu aux groupes œuvrant pour le développement et la promotion de la musique bretonne, Tri Yann vit une période difficile à la fin des années 80. Pourtant avec le grand retour de la vague celtique à partir de 95, il repart de plus belle et conquiert un nouveau public. Les musiciens ont su se renouveler, faire appel à de jeunes artistes et conserver leur côté militant, se positionnant en défenseurs de la Bretagne et de l'environnement. Leurs concerts, oscillant entre folk celtique, chanson engagée et show médiatique, valent le déplacement. Jean-Louis Jossic, le leader du groupe, a une pêche incroyable, sautant d'un bout à l'autre de la scène, interpellant le public et usant de ses talents de conteur pour faire rêver le public. Après 30 ans d'existence, Tri Yann occupe aujourd'hui encore le devant de la scène musicale bretonne.

Discographie.

Tri Yann An Naoned, Marzelle/phonogram-polygram CD 510 771-2, 1972
Dix ans dix filles, Marzelle/phonogram-polygram CD 510 773-2, 1973
Suite galleise, Marzelle/phonogram-polygram distribution. CD 510 772-2, 1974
La Découverte ou l'ignorance, Marzelle/phonogram-polygram CD 836 414-2, 1976
Urba, Marzelle/phonogram-polygram CD 510 770-2, 1977
Le Soleil est vert, Marzelle/phonogram-polygram CD 836 413-2, 1981
Café du bon coin, Marzelle/phonogram-polygram, CD 814 276-2, 1983
Anniverscène, Marzelle/phonogram-polygram CD 826 074-2, 1985
Eguinane, Marzelle/phonogram-polygram CD 830 557-2
Le Vaisseau de pierre, Marzelle/phonogram-polygram CD 834 724-2, 1988
Belle et rebelle, Marzelle polygram CD 848 229-2, 1991
Inventaire 1 1970-1993, Marzelle/triskell music-polygram CD 191 226-2, 1993
Portraits, Marzelle/declic communication- virgin CD 840 522-2, 1995
Inventaire vol.2, Marzelle/triskell music-polygram CD 191 534-2
Le Meilleur de Tri Yann, Virgin EDV 625 PM 303, 1997
Tri Yann en concert, Virgin CD 8426282, 1996
La Veillée du troisième millénaire, CD 846 224 2 Déclic communication , Editions Marzelle, distribution Virgin, 1998
Tri Yann et l'Orchestre des pays de la Loire, Déclic-Marzelle/Sony Réf B1140, 1998
Tri Yann : trilogie, Une compilation de trois CD réalisée par Polygram, 1999
Tri Yann: "L'Essentiel En Concert", Globe Music-Marzelle/Sony Réf B 12172, 1999

La Mirlitantouille.

Groupe de folk de Basse-Bretagne. Dans la lignée de La Godinette et de Tri Yann, La Mirlitantouille, formation acoustique et délirante, œuvra dès 75, pour une légitimation de la musique galleise.

Gildas Chasseboeuf : mandoline, violon / Yvon Rouget : violon / André Mayenne, dit "Dédé" : vielle à roue / Louis-Pierre Guinard : guitare, chant / Michel Kerboeuf puis Etienne Grandjean : accordéon diatonique / Pierrick Lemou : violon.

Le petit village de Colinée, non loin de Saint-Brieuc, assiste aux premiers balbutiements de La Mirlitantouille. C'est en 1972 que Gildas Chasseboeuf et Yvon Rouget, fascinés par la musique d'Alan Stivell, se lancent dans l'aventure musicale : « Nous avons commencé en jouant à la flûte irlandaise et à la bombarde, un ensemble de gavottes et de dañs plinn de Basse-Bretagne. Nous nous sommes rapidement rendu compte que notre région offrait, elle aussi, un répertoire intéressant à découvrir. » Nos deux apprenti musiciens font leurs premières armes au violon et, en 75, s'associent au vieil Dédé Maillet, et à un guitariste qui ne restera pas plus de 6 mois dans le groupe. La Mirlitantouille, nom d'une auberge de la région, donne peu après son premier concert à Merdrignac. Elle a été choisie pour assurer la première partie du chantre de la nouvelle chanson bretonne, Glenmor ! Gildas se rappelle : « On était dans les loges, à rigoler, à s'énerver, en proie à un trac du tonnerre. Jusqu'au moment où quelqu'un est venu nous dire : silence, Glenmor se concentre ! »

La création de la Magnétothèque du Mené, destinée à collecter les airs et chansons de la région, donne matière à travailler à La Mirlitantouille. Le groupe se fait désormais une spécialité de la musique galleise, se constitue progressivement un répertoire de danses de Haute-Bretagne et acquiert rapidement une petite notoriété auprès des danseurs de fest-noz de la région. C'est d'ailleurs à l'occasion d'un fest-noz local que Gildas, Yvon et Dédé rencontrent Louis-Pierre Guinard (guitare, chant) et Michel Kerboeuf (accordéon diatonique). Quand deux formations passionnées de musique galleise se rencontrent, la fusion ne peut être que salutaire. Michel connaît de nombreuses danses (scottisch, polka, valse, rondes, et quadrilles), qui remportent un vif succès dans les fest-noz de la région. Les musiciens complètent leur répertoire lors des soirées de collectage qu'organisent la Magnétothèque ;

Gildas en garde de merveilleux souvenirs : « Au cours des veillées improvisées dans une ferme paysanne, on branchait un petit magnétophone discret. Puis, chacun sortait son instrument, on chantait et dansait, après avoir mangé quelques galettes et bu du cidre. Il se passait vraiment quelque chose de spécial, de magique ; dans ces moments-là, on oubliait tout le reste ! »

En 77, Michel, contraint de quitter la région, est remplacé par Etienne Grandjean. Le violoniste Pierrick Lemou ne tarde pas à rejoindre la formation enfin définie. La Mirlitantouille peut désormais vivre son heure de gloire et sortir du cocon régional. Tout débute par le Kan Ar Bobl de Lorient en 78, dont nos six musiciens sortent vainqueurs. Aussitôt, un agent leur propose de tourner en tant que professionnels, et, comme aucun d'entre eux n'est doué pour les études, ils acceptent sans hésiter, au grand dam de leurs parents ! Dans l'immédiat, une tournée à l'étranger les attend. En effet, l'année précédente, le groupe avait remonté l'Europe jusqu'au Cap Nord, et sur la route, à Stockholm, avait rencontré un Québécois, qu'ils avaient invité à assister à leur prochain concert en Bretagne. Le garçon avait répondu présent à l'invitation, et, enthousiasmé par la musique de ces sympathiques francophones, s'était engagé à leur trouver quelques dates pour une tournée au Québec durant l'été 78. De leur séjour, nos musiciens gardent tous, sans exception, de merveilleux souvenirs et la chaleur d'un accueil formidable : « C'était l'été. Nous nous produisions de cabaret en cabaret, jusqu'à quatre soirs par semaines. Les Québécois, vraiment sympathiques, nous accueillaient à bras ouverts. Nous étions insouciantes et la vie était belle ! » A la fin de leur spectacle improvisé, les musiciens lancent un appel au public afin de dénicher un gîte pour la nuit. Les Québécois ouvrent sans problèmes leurs portes à ces jeunes gens spécialement venus de la mère patrie. Les meilleurs moments ont pourtant une fin ; les musiciens rentrent en France après deux mois de pérégrinations, enrichis d'une expérience de la scène considérable. Leur carrière prend peu à peu de l'ampleur. Elle les guidera jusqu'à l'Allemagne, la Belgique, le Luxembourg ou la Hollande.

L'année 78 voit la sortie du premier album du groupe, chez Vélia. Enregistré avec un autre groupe de musique gallèse, Les Pillotouses, le 33 tours offre un répertoire de musique de danses de la région de Lambal.

L'hiver suivant, La Mirlitantouille réitère sa tournée québécoise... dans des conditions bien différentes. Un manager a pris en charge la tournée, investi un budget non négligeable dans le projet, et réservé des salles d'une autre envergure que les petits cabarets où se produisait le groupe l'été précédent : l'Iroquois à Montréal et le Casino à Québec. Ils croisent par le plus grand des hasards, un autre groupe de Français bien connus, Malicorne ! Le spectacle, improvisé en 78, est peaufiné et finit par prendre des allures de véritable show ! Les artistes, se découpant sur un ciel étoilé, bénéficient de jeux de lumières grandioses, ponctuent leurs chansons de présentations humoristiques soigneusement préparées. Pierrick confie : « Nous n'en revenions pas, c'était la première fois que nous travaillions avec autant de matos. En France, nous avons l'habitude de nous débrouiller avec les moyens du bord ! » Pourtant, il semblerait que le manager ait vu grand ; les salles sont loin d'être remplies et le pauvre homme sera contraint d'hypothéquer sa maison afin de rembourser ses dettes. « Au fur et à mesure que la tournée avançait, l'argent se faisait rare. Nous dormions à six dans la même pièce, coincés dans nos sacs de couchage. Quoiqu'il en soit, le public québécois fut le meilleur public que nous n'ayons jamais eu. »

En 80, Arfolk sort le second album du groupe. Plus élaboré, plus abouti que le précédent, il aborde un répertoire provenant de différentes régions de Haute-Bretagne. Le groupe fait appel, pour l'occasion, à une section cuivre issue du milieu jazz nantais, et interprète quelques textes de Méline Favennec, ce chanteur — poète, ardent défenseur de la Bretagne. La Mirlitantouille a toujours mis un point d'honneur à soutenir les luttes régionales, et côtoyé, de ce fait, les chantres de la Nouvelle Chanson Bretonne : à Plogoff, par exemple, pour s'opposer à l'installation d'une centrale nucléaire. Cependant, la Mirlitantouille ne pratique pas l'ostracisme. Elle n'a jamais dédaigné les scènes françaises, et se rappelle du « superbe festival de Courville-sur-Eure », où elle avait sympathisé avec les Lyonnais de La Chanterelle et les Parisiens du Bourdon.

Pourtant, dès 80, des dissensions éclatent au sein de La Mirlitantouille. Les avis des musiciens divergent quant à l'orientation à donner au groupe. Dédé a quitté le groupe juste avant l'enregistrement du second album. Jean-Pierre Lécuyer l'a aussitôt remplacé à la vielle, sans trop de conviction. Le groupe n'est pas tellement son « truc » et partir en tournée à l'étranger lui donne le cafard. Sans vielleux, La Mirlitantouille ne peut continuer à vivre. Les motivations évanouies, la formation n'a plus qu'à disparaître. Yvon rejoint alors le groupe de folk breton, les BF15, qui existe toujours. Gildas, après avoir tenté à plusieurs reprises d'arrêter définitivement le violon, en vain, joue aujourd'hui dans plusieurs formations. Louis-Pierre Guinard a intégré un groupe de rock, Casse-Pipe. Etienne Grandjean a fondé le Trio Grandjean et Dédé, un autre trio, de vielle celui-là, Les Chiens Jaunes. Quant à Pierrick, il fait office de violoniste dans des groupes de musique cajun (Le Chat Qui Va Nu Pied), irlandaise (Lurikeen), québécoise (La Volute), et j'en passe. La plus prestigieuse des multiples formations auquel il participe demeure, sans aucun doute, La Godinette.

Discographie.

Les Pillotouses, La Mirlitantouille, Vélia 2230044, 1976.

La Mirlitantouille, Bur 805, Arfolk, 1979.

La Mirlitantouille 1975-1980, Breizh, 1995.

La Godinette

L'un des groupes phares du renouveau de la musique gallèse, au même titre que La Mirlitantouille ou Tri Yann.

Michel Thephaine : piano, orgue / Jean-Yves Roux : violon, mandoline / Serge Guillet : uilleann-pipe, flûte à bec, tin-whistle / Jean Baron : flûte traversière, bodhran, chant, conte / Christian Anneix : accordéon diatonique, flûte, chant.

Jean Baron et Christian Anneix font figure de sommités dans le milieu musical breton. Ils remportèrent par trois fois le titre de champions de Bretagne de sonneurs de couple. Respectivement originaires de Saint-Malo et de Rennes, les deux hommes sont les pionniers du renouveau de la musique gallèse. Après avoir enregistré quelques disques de bombarde et biniou chez Arfolk, le duo décide, en 1977, de tenter une aventure beaucoup moins conventionnelle : la Godinette. Jean-Yves Roux qui vient juste de quitter un autre groupe de folk breton, An Diougan, rejoint le duo.

La Godinette se démarque de La Mirlitantouille en intégrant un pianiste à la formation. L'alliance piano / uilleann-pipe s'avère d'ailleurs fort jolie. Dans l'ensemble, la musique de La Godinette est sautillante et gaie. En atteste le seul et unique album du groupe, *Chants et danses de Haute-Bretagne*. Comme le titre l'indique, danses et chansons se partagent équitablement les plages. Enchaînement de danses du pays nantais (grand'danse, pastourelle, quadrille de Grandchamp, rond paludier, danse des bâtons), du pays fougerais ou du bassin rennais, suite de polkas... Les références musicales gallèses ne manquent pas et attestent du travail de collectage réalisé par la Godinette. L'accordéon et le piano constituent la base instrumentale de la formation et se voient étoffées d'un violon, d'un uilleann-pipe ou d'une flûte à bec. La Godinette propose quelques ravissantes mélodies (*la Dame de la rivière*, inspirée d'une sombre histoire d'infanticide). Quant aux chansons et commentaires qui accompagnent l'auditeur tout au long du disque, ils ne sont pas toujours du meilleur goût. Vulgaire ? Allons bon, mettons tout ceci sur le compte de la grivoiserie. Les chansons paillardes obtiennent les faveurs de notre bande de joyeux lurons, qui confirment ainsi leur réputation de fêtards. *La Godinette*, interprétée a capella en ouverture de l'album est, par ailleurs, le nom d'une chanson gaillarde de la région de Rennes. Mais si les artistes se permettent quelques « écarts », c'est que ceux-ci font, bien évidemment, partie intégrante de la tradition : dans *Bijou*, l'auditeur entendra des sifflements, et ne se formalisera pas lorsqu'ensuite, se glisseront à ses oreilles des bruits suspects ; « dans les champs, pendant

les labours, cette façon de siffler avait propriété de faire pisser les chevaux », expliquent les notes de pochette. Dans *Caressons la bouteille*, interprétée au célèbre concours de la Bogue d'Or, nos amis expriment leur conviction que « la bouteille et l'amour sont indissociables ». Plus sérieuses sont *le Marinier*, classique du répertoire traditionnel de haute Bretagne, et *la Complainte de trois petits enfants*. Notons enfin, l'irruption d'un conte en patois sur le microsillon, *la Sacrée sale boîte* ; le conte faisant partie du patrimoine culturel du pays gallo. En somme, l'album est riche, varié, d'un style que tout le monde n'appréciera pas, certes. A sa sortie, les critiques fusent de toutes parts, déclenchant des polémiques à n'en plus finir. Les chanteurs se voient reprocher leur parler paysan volontairement accentué. Jacques Vassal écrit d'ailleurs en 80 dans son ouvrage *la Chanson bretonne* : « La Godinette n'est pas encore à l'abri de la folklorisation pittoresque. »

Discographie.

La Godinette. *Chants et danses de Haute-Bretagne*. Arfolk AR210. 1978.

Jean Baron et Christian Anneix :

Etreamb-Ni bambocheriou. BAS 307.

Bombarde et biniou-koz. Vol. 1 Arfolk SB 357.

Bombarde et biniou-koz. Vol. 2 Arfolk SB 369.

Bombarde, biniou-koz et tambour. Arion ARN33580. Avec Hervé L'Yver.