

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 Walker
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

.....

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

Si les groupes de folk breton sont facilement classables, en revanche, la répartition est plus complexe pour les formations occitanes. On distingue bien les Provençaux (Mont Joia) des Gascons (le Perlinpinpin Folc), mais d'autres groupes, moins spécialisés, interprètent des airs émanant de toutes les régions occitanes. Nous avons donc opté pour un classement alphabétique.

Dague

Dirigé par Françoise Dague, le groupe se lance dans une aventure tout aussi révolutionnaire que celle d'un Alan Stivell, inventant un nouveau genre baptisé "pop occitane".

Jean-Bernard Castets : orgue, vièle / Francesc Artiga : guitare, vièle / Jean-Pierre Mader : guitare basse, mandoline / Serge Solier : percussions / Claude Romero : cabrette / Pierre Corbefin : chant, boudègue, accordéon diatonique / Auguste Dauriac : violon / Bernard Desblancs : flûte béarnaise, tambourin / Françoise Dague : chant.

D'origine Limousine, Françoise Dague fut élevée à la campagne et familiarisée très tôt au folklore occitan. Sa mère, éminente folkloriste, l'emmenait à toutes les veillées villageoises et l'entraînait, sans même le savoir, dans une double voix : Françoise serait chanteuse et militerait pour la défense du fait culturel occitan. La jeune fille acquiert, au contact de la tradition, une technique de voix bien particulière, fortement timbrée, dite voix de « gorge » ou de « plein air », et caractéristique du chant populaire. A 14 ans, elle rejoint les groupes folkloriques toulousains. Parallèlement à ses études aux Beaux-Arts de Toulouse, Françoise se lance dans de vastes recherches sur l'art populaire occitan à travers tout le Pays d'Oc et constitue avec sa mère, un énorme répertoire de chants populaires et de danses. Françoise Dague se passionne pour l'étude dessinée du costume, avant de créer les Ballets Occitans de Toulouse. Son but est clair : il faut revaloriser par le spectacle la notion de folklore et favoriser l'émergence d'une identité occitane, enfouie au plus profond de l'inconscient collectif. Bien décidée à oeuvrer en faveur de la culture occitane, elle fait pression, en 70, auprès de la mairie de Toulouse et obtient la création du Conservatoire occitan des arts et traditions populaires. Cette fois-ci l'objectif est de taille ; il s'agit de gagner le plus grand nombre à la culture occitane, en dispensant un enseignement complet portant sur les arts et traditions régionaux. Pierre Corbefin, qui est aujourd'hui directeur du Conservatoire occitan, soutient activement les initiatives de Françoise, enseigne au sein de la structure, et participe au premier groupe de la jeune femme : Dague. Françoise affirme ainsi sa volonté d'ouvrir le Conservatoire occitan à la jeune création musicale. Son ambition consiste à "sensibiliser rapidement la jeunesse à la musique populaire, en la leur faisant découvrir sous un aspect pop.". Pratiquement, cela se résume en un mariage entre, d'une part, les instruments du folklore occitan (vièle, cabrette, boudègue, flûte d'Ossau, accordéon diatonique), et, d'autre part, la rythmique et les instruments électriques caractéristiques de la musique pop. Françoise ajoute : « L'utilisation des instruments électriques n'est pas un sacrifice à une mode, mais la volonté de ne pas couper la musique traditionnelle d'un courant bien vivant et faire qu'elle puisse se prolonger et se renouveler avec lui. ». Et, pour notre enthousiaste

militante, débordant d'énergie et de conviction, « cette étape est le point de départ d'un renouveau musical où l'esprit occitan doit se manifester dans toute la richesse de son âme. » Une telle démarche laissait présumer la sortie d'un album ; celle-ci ne se fait pas attendre. Contrairement à beaucoup de groupes occitans distribués par des labels autochtones en marge du système, *Pòp occitana* sort chez Pathé-Marconi. Il ne manque pas de surprendre. L'auditeur sera forcément décontenancé par le flot de sons qui paraissent a priori incompatibles. Françoise Dague et ses musiciens n'y sont pas allés de main morte ; ils mêlent sans se poser de question les influences les plus diverses. Voici un petit inventaire des ingrédients indispensables à la préparation du cocktail Dague : deux voix fidèles à la tradition occitane ; des chansons limousines, auvergnates, ou languedociennes ; une rythmique pop, rock ou occitane, des effets de guitare électrique et d'orgue bien dignes des Pink Floyd, et, pour finir, quelques envolées de cabrette et autres instruments du crû. Si le mélange est bien souvent réussi et varié, il arrive que Dague tombe dans le cafouillage. Mais qu'importe ! Cette expérience inédite fait oublier toutes les imperfections !

Discographie.

Dague. *Pòp occitana*. Pathé-Marconi E.M.I. 2C06412703.

Grop Rosamonda.

Oscillant entre chanson et folk d'Occitanie, le Grop Rosamonda ne fait qu'un bref passage dans le mouvement. Créé sur le tard, vers la fin des années 70, il disparaît dès le début des années 80.

Patric Font : guitare, accordéon, chant, piano, percussions / Renat Sipra : synthétiseur, flûte, percussions, chant / Gérard Zuchetto : guitare, chant, mandoline.

Daté de 1980, le premier album du groupe, *Remembres*, est une production Revolum. Dans un accompagnement sobre, symptomatique de la chanson occitane, les musiciens nous livrent un ensemble de chansons généralement écrites de leurs propres mains. Ils disent en poèmes la beauté de leur pays, dénoncent les maux engendrés par le tourisme de masse (*Remembres*), l'uniformisation culturelle (*La Ronda*) ou bien encore le courage de ceux qui ont choisi de rester au village (*Lo Filh de Joan*) et le vent de révolte soufflant sur l'Occitanie (*Lo Cant del despart*). Quelques textes traditionnels parsèment le microsillon ; la berceuse *La Calha*, et les chansons *Te voli donar* et *Los Paisans*, évoquent la misère paysanne. Elles sont interprétées en polyphonies a capella. *Remembres* diffuse un parfum de nostalgie et de gravité ; on ne rigole pas avec la cause occitane. Dans tous les cas, lassitude et monotonie s'empareront inmanquablement de l'auditeur.

Lorsque Gérard Zuchetto rencontre le délégué des Francs et Franches Camarades de l'Aude, à Carcassonne, le courant passe sur le champ. Un projet musical prend forme, encouragé par quelques verres de muscat : nos amis souhaitent mettre sur pied un disque de danses occitanes adaptées aux enfants. Le résultat est confiné en un microsillon intitulé *Dança la piuse*, accompagné d'un livret explicatif. Désormais, danser occitan ne devrait plus poser de problèmes aux enfants du pays, d'autant plus que le disque a été réalisé en collaboration avec les jeunes de l'Atelier Musical de la Gravette. Si bien que les enfants, prêtant leurs voix pour l'occasion, ont pu tester et approuver le projet. A la différence du précédent, — touche enfantine oblige —, cet album respire la gaieté et la joie de vivre. Les textes, de facture traditionnelle, ne manquent pas d'humour, un humour qui n'est certes pas dénué de naïveté, mais qu'importe ! Il y est question de mariage de puces, de femmes que l'on aimerait emprunter à ses amis, de charbonnier effrayé par les avances de jeunes filles effrontées, et ainsi de suite. D'un point de vue instrumental, *Dança la piusa* est vraiment meilleur que le précédent. Le Grop Rosamonda a renoncé au monde de la chanson occitane pour se lancer dans l'univers du traditionnel et du collectage. Zuchetto ne s'est cependant pas privé du plaisir de composer tous les morceaux du disque : rondes, polkas, rondeaux, scottisch... En outre, le Grop a subi quelques modifications de personnel. Renat Sipra a

quitté le groupe, tandis que le bassiste et violoniste Patrice Brient, le guitariste Alain Chabrierie (guitare, banjo, mandoline), et le percussionniste et choriste Jacques Khoudir ont rejoint le duo. Les arrangements, travaillés, orchestrent une plus grande variété d'instruments. Des joueurs de hautbois, de cor anglais, de veuze et de cabrette ont, de surcroît, participé à l'enregistrement. En somme, s'il s'agit d'un bon disque de danses pour enfants, didactique, musical, drôle.

La vie de nos Occitans touche à son terme ; Le Grop Rosamonda disparaît aussi rapidement qu'il est apparu.

Lambrusc

Trio vocal toulousain, dirigé par Pierre Corbefin.

Pierre Corbefin / Monica Lamothe / Michel Segonzac.

Né en 1940 dans les Deux-Sèvres, Pierre Corbefin se frotte de bonne heure aux traditions populaires du Lot-et-Garonne. Dans la ferme familiale, il entend pour la première fois le son du diatonique. Son grand-père, joueur invétéré d'accordéon, lui lègue un répertoire exclusivement composé de rondeaux, et lui injecte, par la même occasion, une bonne dose de racines gasconnes. A l'âge de huit ans, contraint de rester au lit par une forte rougeole, Pierre s'essaye à l'accordéon. Ce ne sera pas une révélation. C'est au contact des Ballets Occitans de Toulouse que notre ami prend conscience de l'occitanisme. Il intègre l'institution nouvellement créée en qualité de chorégraphe et réalise, dans la région, ses premières enquêtes de terrain. La musique, le chant, et, bien entendu, la danse, le passionnent. Peu à peu, les animateurs des Ballets mettent sur pied un projet d'envergure : initier le quidam à la danse traditionnelle. Nous sommes dans les années 60, le mouvement folk et ses propensions à réactualiser le traditionnel, sont en gestation. A Toulouse, il naît, pour ainsi dire, dans les entrailles des Ballets. Pierre met de côté ses chorégraphies savantes et intègre quelques polkas et autres giques au répertoire de la troupe ; il faut que ça danse ! Au Conservatoire occitan, que Françoise Dague et lui-même fondent en 70, Pierre poursuit dans le même sens. Il se souvient des magnifiques veillées du Conservatoire comme d'un « souvenir fort » et admet sans fausse modestie : « J'ai joué un rôle de pionnier. Il fallait enseigner les rudiments de la danse à un public novice. Ce n'était pas de tout repos, mais c'était enivrant ! » Suite à un violent désaccord avec deux des membres de l'institution, Pierre démissionne en 1974 et se voit octroyer la direction du Centre Culturel de Villeneuve-sur-Lot. Le Perlinpinpin et les Mont-Joia font déjà parler d'eux depuis quelques années, et suscitent l'admiration de Pierre. Celui-ci confie : « Les Mont-Joia ont été mes Beatles ! ». L'idée de fonder un groupe germe peu à peu en Pierre, qui en touche deux mots à Michel Segonzac, son meilleur ami et compagnon de chanson : « On était aux Ballets Occitans ensemble. Et on chantait comme ça, n'importe où, dans les bistrotts, aux quatre coins du pays. Lambrusc n'a été qu'un prolongement de tout ceci. » A l'atelier de chant de Villeneuve débarque une jeune femme, excellente chanteuse ; Monique Lamothe se joint au duo : Lambrusc est né.

Le premier et, malheureusement, dernier album de Lambrusc paraît en 1977 chez Ventadorn, sous le titre *La. bash, la. bash, Cants e musica de Gasconha e alentorns*. Le trio vocal s'entoure, pour l'occasion, des principaux acteurs du renouveau occitan, ce qui en fait un album parfaitement inédit : Alain Cadeillan (bohiga, flûte gasconne, tambourin), Patric Cadeillan (accordéon diatonique), Jean-Pierre Cazade (violon, guitare) et Christian Lanneau (violon) du Perlinpinpin Folc ; Patrice Conte (galoubet, flûte gasconne, tambourins, terralheta), Jean-Marie Carlotti (sas, psaltérion, canon) et François Dupont (violon, rebec) de Mont Joia, Michel Bianco (vielle à roue, guimbarde) de Bachas, sans oublier le contrebassiste Roger Pages. Il n'aura pas fallu plus de 15 jours de répétition intensive dans la maison de Pierre Corbefin pour mettre au parfum les musiciens. Le répertoire tiré de recueils occitans ou issu de collectages, notamment réalisés auprès du joueur d'accordéon diatonique, Ernest Lurde, propose un ensemble de danses gasconnes (rondeaux, rondes) et

de chants populaires. Le collectage constitue une activité extrêmement prisée de Pierre, qui persiste, aujourd'hui encore, à battre la campagne afin d'y dénicher quelque air. Quant à l'héritage légué par le grand-père Corbefin, il n'a pas non plus été renié. *La bash, la bash*, chant de labour de l'Armagnac, interprété a capella, met en valeur les qualités vocales du trio. Celui-ci n'a rien à envier aux chanteurs de Mélusine, passés maîtres dans l'art de la polyphonie. En outre, la poésie des mots et la force du texte confortent *La bash, la bash* dans sa position de chanson titre de l'album. Les notes de pochette la présentent ainsi : « Dans ce champs paisible et fertile ou l'oiseau meurt soudain frappé du coup de feu imbécile tiré par le monsieur qui passe, les moulins s'engorgent du sang versé et le pays se vide de son blé et de ses hommes. Ce chant de labour est à sa façon un réquisitoire contre la brutalité et la barbarie. » *La cançon deu lin*, attribuée au talent du poète et compositeur gascon du début du siècle, Paul Tallez, et *Arribada qu'ei la sason*, chant de travail béarnais, évoquent, pour l'une le tissage du lin, pour l'autre, le traitement de la laine et le labeur des fileuses. On trouve par ailleurs des chansons de mariage, de filles engrossées et de séduction, ainsi que plusieurs danses enjouées de la région. Certaines d'entre elles sont des compositions de Pierre Corbefin (*Escoticha a Elena* et *Rondeus diatonics*). L'album, bien documenté, reflète tout le sérieux de son leader. Les arrangements, de qualité, s'effacent par moments au profit des voix. Violons, vielles à roue, accordéons et flûtes ont une place de choix dans le concert des instruments.

Le départ de Michel pour Brest où un poste d'océanographe l'attend, met un terme à Lambrusc. Groupe amateur, créé sur la base d'une solide amitié, Lambrusc n'avait pas de raison de perdurer si l'un de ses membres le quittait. Pierre Corbefin réintègre le Conservatoire « ccitan en 84. Il en est aujourd'hui le directeur et poursuit dans une voix qui lui est chère, celle de la recherche et de l'enseignement. S'il reste intimement convaincu de la nécessité de défendre la culture occitane, de lui permettre de se développer et de s'exprimer, Pierre Corbefin a cependant renoncé au militantisme intransigeant des années 70 (Lambrusc avait pris part au mouvement de l'Action culturelle occitane). L'occitanisme doit désormais s'ouvrir aux autres cultures et faire sienne la devise : « Ici et Ailleurs ».

Discographie.

La. bash, la. bash, Cants e musica de Gasconha e alentorns. Ventadorn VS 3 L 38, 1977.

Miqueu Montanaro.

Flûtiste, joueur invétéré de galoubet-tambourin, Miqueu Montanaro se lança très tôt dans la recherche d'une expression musicale occitane originale et moderne. S'il est vrai que les milieux occitans ne comprirent pas toujours le sens de sa démarche et le reléguèrent au rang de marginal, Montanaro demeure aujourd'hui une personnalité incontestable de l'identité culturelle régionale.

Né en 55 à Hyères dans le Var, Miqueu a grandi en milieu rural, dans un hameau de 70 âmes, Les Goys Fourniers. Entouré d'une grand-mère d'origine italienne, chanteuse à ses heures, de frères trompettistes de fanfare, Miqueu baigne dans une atmosphère pour le moins musicale. Il reçoit quelques notions de saxophone en école de musique et apprend le galoubet-tambourin au sein d'un groupe folklorique varois. Par le biais de ce dernier, il voyage en Europe, découvrant, émerveillé, les musiques traditionnelles hongroises et écossaise. Elève à l'École Normale Supérieure de Draguignan, où il décroche un diplôme d'instituteur, notre homme rencontre en 74, le chanteur occitan Daniel Daumas, qui lui demande de l'accompagner. Le duo tourne dans le Var ; cours d'école, bars, rues de villages, tous les lieux se prêtent à la diffusion d'une musique occitane d'essence populaire. Miqueu interprète, en première partie du spectacle de Daumas, des airs traditionnels occitans au galoubet-tambourin et à la flûte, ajoutant au passage quelques envolées au saxophone. Entre chaque morceau, il prend la parole et évoque, avec humour, la question occitane ; son discours antimilitariste, de défense de la langue occitane et de l'environnement, lui confèrent un statut de protest-singer. Pourtant, la dérision l'emporte

toujours, ce qui finit par exaspérer Daumas ; on ne rigole pas avec le problème occitan ! De toute évidence, il ne reste plus aux musiciens qu'à se séparer, après deux ans de collaboration.

En 76, Montanaro et quelques amis, musiciens amateurs, Pierre Triger, tambourinaire, Christian Zagaria, violoniste, Robert Anné, guitariste et la chanteuse Evelyne Romano s'associent et fondent la Machota. Leurs motivations sont d'une simplicité enfantine : faire danser les gens dans les bals de village. Pour Montanaro, la Machota est « le groupe qu'ils n'ont pas cherché à faire, une simple réunion d'amis répondant à une demande forte du public. » Leur répertoire de rondes, de polkas et de mazurkas, augmenté de quelques compositions de Montanaro, passe bien ; de Nice à Toulouse, la Machota colporte ses danses et Miqueu remarque : « Je crois bien qu'il n'y a pas un village du Var où nous n'avons pas joué ». L'association culturelle du Clou, à Draguignan, quartier général du groupe, offre la possibilité d'organiser des stages instrumentaux, des concerts et d'inviter des groupes d'autres régions occitanes. Les stages de l'Université d'été de l'Ecole Occitane de Villeneuve-sur-Lot, auxquels participe régulièrement Montanaro, font office de point de ralliement des Occitans ; c'est là-bas que les musiciens de La Machota et du Perlinpinpin Folc d'Agen se rencontrent et sympathisent. A l'inverse, avec Mont Joia qui démarre à peu près au même moment que La Machota, à Marseille, le courant ne passera jamais. Les deux groupes se croisent de temps à autre, et échangent à peine un regard. Affaire de rivalité ? Incompréhension mutuelle des Mont Joia et de Montanaro, qui très rapidement, s'écarte du folk acoustique traditionnel pour aller vers une forme d'expression plus originale ? Car, comme l'explique Montanaro, « Je venais de la campagne et n'avais qu'une envie : sortir du milieu traditionnel, m'intégrer à la musique contemporaine, moderne. » Après avoir enregistré un album chez la maison de disque artisanale Recaliu, créée par Daumas, Montanaro quitte la Machota, en même temps que le groupe folklorique dans lequel il jouait depuis plusieurs années, tourne seul pendant un temps, et croise sur son chemin des jazzmen parmi lesquels un certain Barre Phillips.

Son désir de créer une musique libre, expressive trouve satisfaction dans le free-jazz, alors en plein essor. Miqueu intègre le milieu de manière tout à fait originale : si son instrument de prédilection reste envers et contre tout le galoubet-tambourin, cela ne l'empêche pas de se livrer à des improvisations pour le moins orthodoxes. Cette démarche incomprise de bien des Occitans contribue à le mettre en marge du mouvement militant régional. Son interprétation trop libre des thèmes traditionnels choque, et le conforte dans sa réputation de « vilain petit canard du revivalisme occitan ». Et pourtant, Miqueu n'hésite pas à défendre la culture occitane et son pays auquel il reste fermement attaché. Il est de toutes les manifestations ; à Vaumeil, on le voit protester contre la construction d'un aéroport destiné à desservir les stations de sport d'hiver des Alpes-de-Haute-Provence. Il rejoint les défenseurs du train ancestral des Pignes qui devait être supprimé pour cause de non-rentabilité. Sur le port de Toulon, il manifeste pour l'emploi auprès des travailleurs de l'Arsenal. De cette dernière action, Montanaro garde un souvenir amusé ; au fur et à mesure que la journée avançait et qu'il jouait, il sentait le malaise monter en lui jusqu'au moment où, n'en tenant plus, il avait quitté les lieux en s'exclamant : « Si vous aviez fabriqué des jouets, je me serais sentie à ma place auprès de vous ; en l'occurrence, vous fabriquez des armes ! » Miqueu, à cause de son caractère subversif et indiscipliné, n'est jamais parvenu à s'intégrer à un mouvement politique quelconque. Bercé dès le plus jeune âge par l'Internationale Communiste — ses parents étaient de fervents militants —, Miqueu obtient la carte du Parti dont il se fait radier au bout d'une semaine pour cause de divergences d'opinion, et ce, dès la première réunion de cellule. Enfin, du temps où il était étudiant à l'Ecole Normale, il avait pris en main la tribune des paysans du Haut-Var, *La Bugada*, et en avait fait un journal un peu plus ouvert. Affichant un militantisme virulent, entièrement écrit en occitan, celui-ci était populaire jusqu'à Marseille.

En 77, Miqueu présente un spectacle humoristique et militant, *Gardare lo moral*, dont le succès auprès du public régional est incontestable, à tel point que lorsque l'artiste se produit en concert, aux côtés de Barre Phillips et de Christian Zagaria, le bide est total ; le public

veut du spectacle et de l'humour. Montanaro met un terme au trio musical et prend la route : après six mois passés en Hongrie, il accompagne le chanteur équatorien Marco Jama, dans sa tournée en Amérique Latine. De retour en Europe, il s'enthousiasme pour les airs de danse moyenâgeux, intègre un groupe italien de musique ancienne avant de rentrer en France, enrichi de multiples expériences : « Chaque chose que je faisais nourrissait ma fantaisie. Petit à petit, je suis arrivé à créer une musique personnelle, avec des racines provençales mais pas seulement. Je puisais à toutes les sources, fidèle à mon principe d'ouverture et fort de l'idée que tout pouvait se faire. » En 79, Montanaro enregistre un second album, *Musica occitana d'encuei*, chez la petite maison de disques biterroise, Ventadorn. Montanaro (galoubet, tambourin, accordéon, ocarina, gaïda, guitare, harmonica, piano, flûtes) est accompagné de Barre Phillips (contrebasse), de Frances Marques (contrebasse) et de Christian Zagaria (violon, percussions). Ce disque est étonnant. Les mélodies provençales, jouées à la flûte, sont accompagnées de passages à la contrebasse, au violon ou au piano, qui confèrent une dimension inédite à l'ensemble, aux confins du jazz et de la musique ancienne. Au détour de poèmes occitans, l'artiste exprime son engagement, défend son pays, sa langue, et sa culture. Parlés, ils sont sobrement accompagnés au piano ou au violon.

Toujours en 79, le Cido réédite le premier album de Montanaro, sous le titre *Musica de Provença*. Ce disque de danses provençales n'a rien d'original, contrairement à *Musica occitana d'encuei*.

Dans les années 70, la production discographique de Montanaro est assez restreinte. Rien ne se présente à l'orée des années 80 ; l'Occitan poursuit son chemin sans enregistrer, il faut attendre la décennie suivante pour voir surgir dans les bacs à disques, à la lettre « V » comme Vents d'Est, de nouveaux albums signés Montanaro. Notre homme compose les musiques de cet orchestre composé d'une vingtaine de musiciens. La formation se présente comme un melting-pot musical très réussi, un mélange de musiques traditionnelles émanant de toutes les régions du globe, mêlées à des sonorités empruntant au jazz ou à la musique ancienne. C'est tout simplement superbe !

Discographie.

Montanaro et la Machota, *Viatje*. Recaliu, 1976.

Miquéu Montanaro, *Musica occitana d'encuei*. Ventadorn VS 3 L 60, 1979.

Montanaro, *Musica de Provença*. C.I.D.O., 1979.

Mont-Joia.

Instigateur du folk provençal, Mont-Joia, groupe acoustique, joua un rôle fondamental dans le *revival* occitan en créant le centre de Fontblanche et les Rencontres de la Mar.

Jean-Marie Carlotti : chant, guitare, saz, psaltérion, ocarina / Patrice Conte : chant, galoubet-tambourin, ton-ton, cintour, flûtes, ocarina / Jean-Nouvé Mabelly : chant, guitare, galoubet-tambourin.

Jean-Marie Carlotti, né en 1948 à Meknes, au Maroc, grandit à Aix-en-Provence. Flamenco, musiques populaires marocaines et vieilles chansons françaises bercent son enfance. Dans les années 60, il découvre la pop-rock anglo-saxonne, le folksong et se passionne avant tout pour le blues rural d'un Robert Johnson qu'il considère comme son « véritable maître ». En outre, le free-jazz, la guitare de Paco Ibanez ou la musique indienne de Ravi Shankar, ainsi que les chansons de Brassens et de Ferré sont loin de le laisser indifférent. Au lycée, Jean-Marie manifeste déjà une certaine attirance pour la culture provençale ; ethnologue en herbe, il est emmené sur le terrain par ses professeurs. Jean-Marie intègre ensuite la faculté d'Aix-en-Provence où il décroche une maîtrise d'histoire. Son étude portant sur les archives médiévales de Saint-Rémy-de-Provence, l'amène à plonger dans l'univers de la langue

provençale. Après quoi, un goût prononcé pour la recherche l'incite à entreprendre une thèse sur « le chant et la chanson dans les sociétés d'ancien style, dirigée par le très célèbre Michel Vovelle. De toutes ces recherches, Jean-Marie retiendra la valeur d'un patrimoine écrit occitan, enfermé dans les gouffres bibliothécaires en attendant d'être exhumé. De musique traditionnelle, il n'est pas immédiatement question ; Jean-Marie éprouve une aversion profonde pour les groupes folkloriques provençaux, réduits au rôle d'amuseurs de touristes, guindés dans leurs costumes de scène. Il débute donc en chantant le blues. La guitare en bandoulière, il fait la manche dans les petits cabarets du coin. Les années passent, la mode des racines et du retour aux sources séduit la jeunesse ; Jean-Marie, déjà féru de culture provençale, se laisse gagner par la tendance générale et répudie en bloc folksong et blues afin de se pencher d'un peu plus près sur le cas des musiques de sa propre région. C'est alors qu'à l'automne 73, l'Aixoïse rencontre un dénommé Patrice Conte.

Né en 55 à Sainte-Maxime-sur-Mer, dans le Var, Patrice est un enfant de la Provence maritime. De mère polonaise, il garde un souvenir émerveillé des fêtes familiales, chaleureuses, rythmées par le son des balalaïkas et des accordéons dont jouaient les membres de sa famille. Adolescent, il assiste aux premières manifestations du groupe folklorique villageois qui vient de se créer. Les rues et les quartiers s'animent comme par enchantement ; Patrice se joint aux musiciens du groupe. Il apprend aussitôt à danser et à jouer du galoubet-tambourin, qui fut son premier et unique instrument pendant des années, s'immerge dans l'univers de la culture provençale par le biais de lectures. La découverte de musiciens comme Alan Stivell ou Graeme Allwright agit tel un détonateur ; en son âme et conscience, Patrice s'engage à sortir la musique provençale du milieu étroit où elle évolue. A la même époque, il s'initie à la musique médiévale à travers livres et disques, se passionne pour les récits de troubadours. « J'ai alors décidé de plaquer le lycée et de partir à l'aventure avec mon galoubet-tambourin. J'ai vécu quelque temps en jouant sur les places publiques, les marchés et en me louant pour les fêtes familiales. Je crois avoir été le premier tambourinaire à renouer avec le mode de vie des ménestrels abandonné depuis des décennies en Provence. » De groupe folklorique, il n'est plus question ; Patrice qui en représentait pourtant le meilleur espoir, veut faire autre chose. En 72, il s'associe avec Jean-Nouvé Mabelly, étudiant en musique, dans un duo chant-guitare et galoubet-tambourin inédit, qui acquiert rapidement une petite renommée dans les milieux provençaux. Rejoint un an plus tard par Jean-Marie Carlotti, chanteur et guitariste, le trio tourne sous le nom évocateur de Mont-Joia. Patrice Conte s'explique : « Une Mont-Joia ou Mount-Joio, c'est un tas de pierre créé et entretenu par les bergers pour marquer leur passage, aider à s'orienter et honorer la montagne. L'image de ce petit tas de cailloux, fonctionnel et cultuel, nous plaisait beaucoup. Sa survie et sa régénération tenaient aux gestes simples et fidèles d'anonymes bergers croisant de temps en temps sa route et posant à son sommet un cailloux levé du sol... Nous sentions qu'il fallait faire de même pour la tradition musicale provençale. Il y avait longtemps que personne ne posait plus de nouvelles pierres. L'édifice vieillissait, se fossilisait par le folklore et s'écroulait peu à peu. C'était à notre tour de faire quelque chose et par là même de redonner peut-être à d'autres jeunes la même envie, le même besoin. D'un point de vue plus anecdotique, la force immobile et sage de ces pierres nous faisait aussi penser à celle, pleine de mouvement et inversement proportionnelle, des Rolling-Stones... »

Dès lors, le projet musical prend forme : « Notre but était clair ; il s'agissait de jouer le répertoire en le mettant au goût du jour et en brandissant le drapeau de la langue d'Oc », se souvient Jean-Marie. La position de Mont-Joia s'avère, dès le départ, limpide. Le groupe lutte pour la reconnaissance de la culture occitane dans son ensemble ; il n'est pas question de sombrer dans le « provençalisme ». Cette position est difficile à assumer étant donné que les Provençaux ont, des années durant, entretenu des relations pour le moins conflictuelles avec le reste de l'Occitanie. Dans les premiers mois d'existence du groupe, le mouvement autonomiste néo-félibréen provençal tente de récupérer l'action de Mont-Joia à son profit, voyant en ce jeune groupe le moyen de dynamiser une culture musicale tombant en désuétude. C'est sans compter sur l'esprit d'indépendance et d'ouverture de Mont-Joia ;

Jean-Marie déclare : « Plutôt que le mourir-doux dans le ventre de notre mère (patrie provençale), nous avons préféré le vivre-dur dans le tourbillon du grand air (occitan). » Et il est vrai que lutter aux côtés des chanteurs occitanistes dont les chefs de file ont pour noms Marti, Patric ou Maria Rouanet n'est pas chose facile. Couplant son action à celle des organisations politiques et syndicales occitanistes, la nouvelle chanson occitane a une fâcheuse tendance à considérer les adeptes de musiques traditionnelles comme des folkloristes, passésistes, inefficaces à la lutte d'émancipation et de conquête du pouvoir local. Aux tous débuts de son existence, Mont-Joia ne compte pas pour les chanteurs occitans. Jugeant cependant l'action de ces derniers capitale, les Mont-Joia tentent de s'imposer par la force : « Nous n'étions pas invités aux fêtes militantes occitanes, alors nous nous invitons avec nos instruments », se souvient Patrice. « Par la dialectique, en bas de la scène, nous arrivions toujours à convaincre les organisateurs de nous accorder 1/4 d'heure d'expression libre... Pendant quelques mois, nous fûmes les spécialistes de ce type d'opérations commandos, parcourant, s'il le fallait, des centaines de kilomètres pour atteindre nos objectifs. Des jongleurs provençaux très mobiles opérant en snippers insaisissables et ne se découvrant qu'au dernier moment : 'Bonsoir. C'est bien la fête de Lutte Occitane à Montségur d'Ariège, ici ? On est provençaux. Est-ce qu'on peut monter sur la scène ?... »

L'accueil mitigé émanant des chanteurs occitans ne freine pas nos musiciens ; Mont-Joia donne son premier concert par un beau jour de printemps, le 20 avril 1974, à Toulon. Quelques mois plus tard, Mabelly quitte le groupe dont il juge l'orientation trop occitaniste. De leur côté, Patrice et Jean-Marie entament une course effrénée aux airs provençaux ; de collectage en collectage, les vieux de village livrent leurs trésors et apportent leur contribution à la constitution du répertoire de Mont-Joia. Augmenté de chansons et mélodies tirées de recueils — et c'est là que les recherches entreprises par Jean-Marie à la faculté deviennent utiles —, le répertoire s'étoffe, se précise. L'Aixoise Patrice Favaro, chanteur, joueur de psaltérion et d'épinette, se joint aux deux autres. Son apport au groupe s'avère essentiel dans la mesure où, luthier de métier, il fabrique pour Mont-Joia, les instruments provençaux disparus de la tradition musicale régionale depuis des décennies — seul le galoubet avait été sauvé par les groupes folkloriques — : ton-ton (tambour à cordes du Béarn), trompette marine, cintour réapparaissent comme autant de spectres, symboles d'une autre époque.

Le public accueille Mont-Joia à bras ouverts. Patrice se rappelle : « Un public extrêmement varié, tant par l'âge que par la culture ou le milieu social, venait pour le plaisir de nous écouter, de chanter à tue-tête et de danser main dans la main pendant des heures. Nous rencontrons toujours des gens avec qui nous parlions systématiquement en fin de soirée des légionnaires, des ingénieurs du CEA, des endocrinologues, des inspecteurs des RG et j'en passe. Ceux-là venaient en famille chanter un Se Canto, puis essayer un pas de farandole, des figures de rigaudon ou un rituel agraire quasi-primitif. Les dimensions sociales et rythmiques que nous avons tous en nous se révélaient. » Et oui, rien de tel qu'une bonne petite veillée, à la mode de nos alleux, pour lutter contre les avatars d'une fin de siècle bétonnée, individualiste et pour renforcer le lien social ! MJC, festivals, comités des fêtes de Provence et d'Occitanie, ouvrent leurs portes aux Mont-Joia qui ne manquent pas de pousser jusque l'Italie ou l'Espagne, ces régions dont ils se sentent si proches culturellement. Avec le groupe Sauveterre (voir à ce nom), nos amis franchissent la Loire, direction la grisaille parisienne, pour une tournée chaleureuse dont le Bourdon constitue l'un des points de passage obligé. Mont-Joia conserve de ses rares passages au folk-club parisien « le très bon souvenir de l'accueil et de l'amitié trouvés auprès de certains habitués du lieu comme John Wright et Catherine Perrier. »

En 75, Mont-Joia s'installe à Fontblanche, commune de la tristement célèbre Vitrolles, avec la ferme intention de créer un lieu dévolu aux « arts et traditions populaires » d'Occitanie. Le centre de Fontblanche devient à la fois une bibliothèque et une discothèque occitanes où sont stockés les collectages réalisés par les groupes de la région, une salle de répétition et un studio d'enregistrement ouvert aux groupes locaux. Cette association dynamique est également l'organisatrice de stages multiples et des Rencontres de la Mar visant à dessiner

les contours d'une identité méditerranéenne. C'est à cette occasion que se créent les premiers mélanges de sonorités entre musiciens traditionnels occitans et arabes, italiens, espagnols et grecs. Fontblanche devient rapidement le vecteur privilégié du militantisme de Mont-Joia, le moyen de remettre à l'ordre du jour le fait culturel occitan, de diffuser la langue et la musique régionale au sein de la population.

Le premier album de Mont-Joia sort à l'automne 75, sous le titre explicite de *Cant e Musica de Provença, XII^e-XX^e siècle*. C'est sur Chant du Monde, la petite maison de disques communiste et parisienne, que le choix des Provençaux s'est porté ; ils lui resteront fidèles jusqu'à la fin de la période. Mont-Joia propose un panorama de la musique occitane savante et populaire du Moyen Age à nos jours, ainsi que des textes de poètes provençaux des XIX^e et XX^e siècles mis en musique. En tant que toute première production de folk provençal, l'album ne passe pas inaperçu. Nicolas Cayla dans *L'Escargot Folk ?* note « le gros travail de recherche » réalisé par le groupe et l'admirable effort de reconstitution des instruments traditionnels provençaux. Et, en effet, Mont-Joia exhume et utilise pas moins d'une dizaine d'instruments insolites de facture artisanale, parmi lesquels la trompette marine, le cintour, le luth, la guitare sarrasine, le galoubet, la timbale provençale, le ton-ton et, pour finir, toutes sortes de petites flûtes. Il s'agit d'un bel album, aux flûtes enchanteresses, où le chant rude propre à la culture occitane, est martelé de coups de tambours et ponctué de cris. Les chansons et les airs respirant la joie de vivre et l'énergie cèdent, de temps à autre, le pas à des chants mélancoliques, quelque peu « nasillards ». Quoi qu'on en pense, ce disque est, dans tous les cas, original. A cette date, Mont-Joia est le seul représentant de la musique traditionnelle occitane, exception faite du Perlinpinpin Folc dont le premier album vient de sortir. Mentionnons la participation à *Cant e Musica de Provença* du violoniste François Dupont dit « Choà ». Ce jeune folkeux aixois, élève à l'Ecole Normale, rejoint désormais le groupe, tandis que Patrice Favaro le quitte afin de se consacrer à sa véritable passion, la lutherie.

L'année 76 entérine, d'autre part, le début d'une grande aventure, celle du collectage, qui mènera nos amis sur les chemins de Provence, d'Ardèche jusque l'Italie via les Alpes, et l'Espagne au travers des Pyrénées. Pour l'occasion, les musiciens s'équipent de magnétophones mais aussi de caméras super 8, afin de filmer à leur guise les derniers témoins d'une tradition en voie d'extinction. Les souvenirs de cette époque ne manquent pas ; Mont-Joia, de passage à Bologne, sera programmé en 78, à la place du célèbre groupe Santana, pour une manifestation du type de la Fête de l'Humanité en Italie.

A la rentrée 78, le second album de Mont-Joia sort sous le titre *Cançons dei festas provençalas*. Cette fois-ci, le Chant du Monde ne l'intègre pas à sa collection « Spécial folk », et pour cause, le groupe refuse toute assimilation au genre depuis le mémorable festival folk de La Crau en Camargue. Ce jour-là, Los del Sauveterre et Mont-Joia sont sifflés pour avoir invité le public folk à défendre ardemment la culture occitane, puis ovationnés quelques minutes après, durant la partie à danser de leur spectacle ! La réaction du groupe est immédiate : « Nous décidâmes alors d'inscrire dans nos plaquettes promotionnelles et contrats d'engagements une clause interdisant aux organisateurs de nous promouvoir sous le label folk au profit de la seule appellation musique provençale. Ceci explique en grande partie l'incroyable absence du groupe dans les grandes manifestations nationales et européennes. Peu de festivals acceptèrent nos clauses (Ris-Orangis, Vevay en Suisse, etc.). », explique Patrice. Cette décision ne pose aucun problème de vente à Chant du Monde, Mont-Joia bénéficiant d'un public de plus en plus large, conquis au fil des concerts. Alors que le premier album abordait un répertoire extrêmement vaste, le second album se cantonne à un unique thème — les fêtes provençales —, démarche qui n'est pas sans rappeler celle de Malicorne dans *Almanach*. Les chansons complétées de notes de pochette conséquentes, évoquent successivement Noël, le Carnaval, Jésus et le merveilleux, ainsi que Satan, farfadet de la tradition provençale qui personnifie les petits ennuis quotidiens. Ce disque plein de vigueur et de gaieté, oscille entre folk, musique de tradition et musique ancienne. L'album offre, de surcroît, quelques textes signés Jean-Marie Carlotti, évoquant la situation occitane et son combat. A noter également, l'arrivée de Daniel Vissière, chanteur,

mais aussi preneur de son — il a suivi une formation d'ingénieur du son — qui ne quittera le groupe que deux ans plus tard.

En 78, Mont-Joia et Sauveterre créent l'Action culturelle occitane, espace de rassemblement, de dialogue et d'action des artistes occitans. L'Aco vise à réhabiliter les musiques traditionnelles occitanes et agit parallèlement à la nouvelle chanson occitane dont elle n'est pas parvenue à se faire accepter. Bon nombre de folkeux occitans intègrent le mouvement, à commencer par Bachas, Cardabéla et autres Lambrusc. La participation active de Mont-Joia à la structure culturelle panoccitane qu'est l'Aco, son choix de la graphie classique au détriment de la graphie mistralienne, son entêtement à participer aux fêtes occitanes, lève peu à peu le groupe de sa « tâche originelle » provençale, et, succès populaire de Nice à Bordeaux aidant, le fait admettre au sein du mouvement occitan. Comme le dit Jean-Marie, « l'occitanisme comprit que la petite musique de la nostalgie sert aussi parfois à se souvenir pour mieux résister. »

L'année 78, Mont-Joia expatrie sa musique hors des frontières européennes ; première destination : Cuba. Au Festival mondial de la jeunesse de La Havane, le groupe est contraint de stopper net sa prestation. Les propos qu'il tient en faveur de la démocratie sont jugés déplacés par les organisateurs cubains et les responsables de la délégation culturelle française. Dans le Maghreb, les Provençaux bénéficient d'un meilleur accueil, et, entre 75 et 80, il n'est pas rare d'entendre leur musique sur les radios du monde arabe, en particulier sur Radio Alger. Les Rencontres Méditerranéennes ne sont pas sans rapport avec cet état de fait ; elles entérinent le début de solides relations d'amitiés entre Mont-Joia et certains groupes d'Afrique du Nord.

Dans le troisième album du groupe, *Nantrei siam très boniaus*, sorti en 80, Mont-Joia poursuit l'exploration des thèmes traditionnels provençaux avec un recueil de noëls. Il est vrai que les fêtes de Noël ont toujours eu en Provence un éclat particulier. Vécu comme le tournant de l'année, cette fête s'apparente à une « grande porte » qui évacue les angoisses de l'hiver et laisse entrevoir le renouveau des beaux jours. Mêlant le profane au sacré, le répertoire des Noëls provençaux est très vaste ; Mont Joia interprète ici des morceaux inédits et des chansons représentatives de l'imaginaire populaire : l'accueil de l'enfant Jésus, la fête entre voisins, la mort, le diable, le souvenir des vieilles légendes bibliques se côtoient dans un tourbillon de poésie et de musique. Comme à l'accoutumée, les instruments anciens (viole d'amour, rebec, psaltérion), mêlés aux provençaux, offrent un beau mélange de sonorités. Les morceaux proposent une alternance de passages lents et rapides, ces derniers étant le plus souvent joués au galoubet-tambourin. Le rythme bien marqué du tambour ponctue l'album. Dans *Pastres dei montanhas*, les qualités vocales du trio s'expriment en un chant a capella d'une grande pureté. Enfin, de l'avis de Jacques Vassal, ce microsillon révèle « une maîtrise vocale et instrumentale encore plus grande des musiciens ».

La sortie du quatrième album, *Salabrun*, en 81, est marquée par l'apparition de critiques véritablement élogieuses. Jacques Vassal qui, décidément, semble apprécier tout particulièrement Mont-Joia, loue les capacités créatives du groupe. Les textes et les mélodies sont respectivement signés Jean-Marie Carlotti et Patrice Conte, et l'esprit de la musique traditionnelle provençale est conservé. Dans l'ensemble, il s'agit d'un disque harmonieux, alternant des chansons engagées évoquant la destruction de l'Occitanie, et des poèmes sur les saisons et les fêtes provençales. Mont-Joia revendique dès la première chanson, *Se ma cançon*, le rôle de la musique dans la lutte occitane : « Quand ma chanson sera forte, elle dira le pays qui tombe, Et la peine des moissons, Et le désert dans les vallées. » Globalement, l'on ne peut rester insensible à la poésie des textes et au talent de parolier de Jean-Marie Carlotti. Quant aux sonorités variées, elles offrent des détours du côté des musiques anciennes, classiques, arabes, et définissent les contours d'un son « Mont-Joia ». Dans l'ensemble, ce disque est tout simplement beau, même si la manière de chanter a mal vieilli. Relevons enfin *Autura*, poème sur la destruction de l'Occitanie, qui entame la face B. Après une introduction arabisante, se posent quelques sonorités classiques, puis la parole, forte, presque choquante : « Ici on n'appelle plus les gens, gens,

mais prolétaires ; le temps, temps, mais horaire ; le vent, vent mais fumée. Et pour pauvres, on dit arabes ; pour fruits, bénéfiques ; pour amour, on dit plaisir et pour mer, on dit ordures. » En 81, Mont-Joia éprouve le besoin de souffler un peu ; épuisés par six ans de folie, les musiciens arrivent à cours de projets, d'inspiration. Il est temps de passer à autre chose, de se renouveler. C'est par le biais de Bachas, un groupe de Nice que le changement se produit ; Mont-Joia et Bachas fusionnent.

Deux ans plus tard, Jean-Marie quitte le groupe et entame une carrière d'auteur provençal. Il signe tous ses textes et enregistre un premier album solo en 84, auquel participe Patric Vaillant, membre de Bachas, attiré, comme lui, par la chanson de création. Quant à Bachas-Mont-Joia, le groupe poursuit son chemin jusque 87, soumis régulièrement à des changements de personnel. L'aboutissement de cette collaboration transparaît sous la forme d'un album, sorti en 87, sous le titre *Littorales*, chez Arion.

Aujourd'hui, Jean-Marie Carlotti, Patrice Conte et François Dupont sont toujours immergés dans le bain de la musique provençale, bien que ne jouant plus ensemble. Dans tous les cas, leur apport à la culture régionale est essentiel, dans la mesure où, comme le dit Jean-Marie : « Mont-Joia c'est un son, un répertoire, une façon de jouer qui sont devenus une référence traditionnelle pour la plupart des provençaux. » L'on n'oubliera pas non plus, leur action en faveur du métissage culturel et musical ; les Rencontres Méditerranéennes ont eu un rôle non négligeable à cet égard. Progressivement, des liens se tissaient entre la Provence, l'Espagne, l'Italie et le Maghreb, ouvrant la voie au genre très en vogue à l'heure actuelle, de la World-Music.

Discographie.

Cants e Musica de Provença. Chant du Monde LDX , 1975.

Lo dire de la formigueta. Conte musical pour enfants avec la participation de Dominique Regef à la vielle à roue. Edition Sonographe Fontblanche et Association Mont-Joia, 1976.

Cançons dei festas provençalas. Chant du Monde LDX 74668, 1978. Grand prix du disque 1978.

Noëls provençaux. Chant du Monde LDX 74742, 1980.

Salabrun. Chant du Monde LDX 74730, 1981.

Littorales. Arion, 1987.

Rosina de Peira.

Rosina de Peira est l'une des toutes premières chanteuses de folk occitan. Dès le début des années 70, elle lutte pour la reconnaissance culturelle de son pays et fonde peu après la maison de disque Revolum.

Originaire d'un petit village de la région de Toulouse, Rosina de Peira découvre la chanson traditionnelle occitane en famille, puis aux Ballets Occitans de Toulouse dont son amie Françoise Dague est la fondatrice et l'animatrice (voir à *Dague*). Rosina commence à chanter en public au début des années 70. Chanteuse traditionnelle, elle parvient néanmoins à s'imposer dans le mouvement de la nouvelle chanson occitane aux côtés de Claude Marti. Il est vrai qu'à l'époque, les chanteurs occitans ne voyaient pas d'un bon œil le folk d'Occitanie, jugé passéiste ; ils n'accepteront jamais le groupe Mont Joia par exemple.

Accompagnée de sa fille Martina, Rosina porte sa voix dans toutes les manifestations de soutien aux luttes occitanes : en 1973, elle participe à l'un des premiers rassemblements occitans à Montségur d'Ariège puis aux Rencontres occitanes d'Avignon, et enfin au Larzac, où elle joue devant l'un de ses premiers grands publics. En 74, pourtant, Rosina en a assez du microcosme de la chanson occitane. Elle s'écarte du mouvement et fonde sa propre maison d'édition musicale, Revolum, à Toulouse. Elle en profite pour sortir son premier album, *Rosina e Martina de Peira*. Martina accompagne sa mère au chant et à la guitare. Notons également la participation de l'un des chantres du renouveau occitan, Peire Maria Blaja (guitare, banjo), de Gérard Martin (flûte à bec, dulcimer), Sergi Navara (violon, guitare), Clara Bonard (flûte traversière, piccolo), Bernard Latorre (tambour), Notgier Pages

(contrebasse, accordéon). Il s'agit de l'un des premiers enregistrements de folk occitan — Mont Joia et le Perlinpinpin Folc n'ont pas encore enregistré. C'est tout à l'honneur de Rosina, qui non seulement chante en occitan, et explore un répertoire exclusivement centré sur les régions du Sud de la France. Celui-ci provient de la famille de Rosina et des Ballets Occitans de Toulouse. A la différence de nombreux folkeux, jamais la chanteuse ne réalisera de collectage. Trois critères ont motivé le choix de ses chansons : le désir d'inciter les gens à la pratique du chant et de la danse, l'intérêt des paroles et enfin l'esprit occitan des chansons et des mélodies. Dans ce premier album très épuré, les vocaux sont à l'honneur et transportent d'ores et déjà l'auditeur. Le magnifique chant des *Montagnards* en constitue la preuve irréfutable. Dans cet hymne au peuple occitan, Rosina célèbre le caractère indépendant et le mode de vie harmonieux, respectueux de la nature, des montagnards. La chanteuse affiche clairement son soutien aux revendications occitanes. Tout au long des plages se succèdent des comptines pour enfants (*L'Aurion*), des appels pacifistes (*Les dos filhets del rei*), des chansons ironiques (*Filhetas qu'etz a maridar*), féministes (*Hilhota...fidelota*) ou poignantes (*L'Abandonada*), entrecoupées de danses endiablées. Saluons donc la variété de cet album, d'où la poésie n'est pas absente. Même si la qualité des prestations instrumentales laisse parfois à désirer (le violon en particulier), il s'agit d'un essai prometteur.

En 75, considérée abusivement comme l'égérie du mouvement politique occitan à Toulouse, Rosina est interpellée en même temps que 40 autres militants occitans parmi lesquels Marti ; la renaissance occitane inquiète le gouvernement qui se méfie du terrorisme ! Ce « détail » n'empêche pas Rosina de poursuivre dans la voie qu'elle a choisie et d'enregistrer en 76 un second disque chez Revolum, seule cette fois. Il faudra attendre l'année 78 et le troisième album de la jeune femme, pour que Rosina et sa fille chantent à nouveau ensemble. *Rosina de Peira* se présente comme un album bien différent du premier, largement emprunt de *folksong*. En atteste l'usage récurrent du banjo. C'est un peu décevant. Rosina cherche-t-elle de nouvelles voies dans l'interprétation de la musique occitane ou souhaite-t-elle tout simplement toucher un plus large public ? Les vocaux sont toujours de qualité et le répertoire issu des mêmes régions que précédemment (Languedoc, Gascogne et Limousin). Les flûtistes Gérard Martin et Clara Bonard sont de retour, tandis que d'autres musiciens font leur apparition auprès de Rosina : J.-L. Thiry (banjo, vibrafon), M. Vivoux (guitare, tambour, chant), enfin deux personnages qui ont acquis une petite renommée dans le milieu folk, à savoir Dominique Regef (rebec, vielle, guitare basse, tambourin) et Croqui du Grand Mère Funibus Folk. Ce dernier apparaît à la derbouka, dont il fait d'ailleurs un heureux usage, dans une chanson de l'album, *A l'ombre d'un albar*, tragique histoire d'un bossu qui coupe son odieuse prééminence dorsale pour l'amour d'une belle et en meurt.

A l'été 76, Rosina est invitée à chanter aux Rencontres Méditerranéennes organisées par le groupe provençal Mont-Joia. On la retrouve ensuite au festival occitan de Martigues. Les tournées vont bon train pour cette femme de caractère, qui rappelle Catherine Perrier, figure-clé du folk-club Le Bourdon et chanteuse de traditionnel français. La comparaison est facile, me direz-vous, puisque les « femmes du folk » ne sont pas légion (le folk serait-il un mouvement misogyne ?).

Rosina trouve véritablement sa personnalité avec *Cançons de femnas*. Sorti en 79, chez Revolum, ce disque est une véritable merveille, tant d'un point de vue vocal qu'instrumental. Ne manquant pas d'originalité, il allie, sans scrupules, et pour la première fois dans l'histoire de la musique occitane, des chansons traditionnelles gasconnes, périgourdines, languedociennes limousines et du Rouergue à des instruments électriques. Rosina et Martina chantent en polyphonies ou se font écho. L'instrumentation n'altère jamais leur chant limpide et d'une rare beauté. Ont participé à l'enregistrement Eric Bouad (guitares), Richard Hertel (percussions), Miquel Rousset (claviers, piano), Claude Sicre (rebuta, harmonica), Gérard Martin (vielle). On le voit, les instruments utilisés sont loin d'être tous de tradition occitane, mais le caractère prononcé du chant des femmes suffit à procurer l'effet escompté. Rosina roule les « r » à la mode du pays. Elle sait chanter des airs enlevés, martelés, lyriques, accompagnés d'une surprenante guimbarde (*Hilas, n'aimetz pas tan los omis*), d'un

simple piano (*Lo Comte Arnaud*, version occitane du *Roi Renaud* si souvent reprise par les groupes de folk français), d'une vielle à roue (*Los Mes de mei*), ou bien encore de flûtes aériennes, de guitares électriques et d'harmonica. Ce qui confère au tout une grande diversité d'influences et l'on peut parler de véritable métissage musical. Le thème général de l'album est la condition de la femme occitane à travers les âges, un sujet en adéquation avec son époque. Et effectivement ce disque ne passe pas inaperçu puisqu'il obtient le grand prix international de l'Académie Charles Cros.

En 81, Rosina poursuit dans la voie du métissage musical avec un nouvel album, *Ié* auquel participent Martina qui ne la quittera plus mais aussi Clara, sa deuxième fille, chanteuse, elle aussi. Les musiciens qui l'accompagnent sont : Michel Goubin (piano, synthétiseur, chant), Dominique Regef (vielle, violoncelle, ocarina, sanza, zamar, diljreba), Remy Sarrazin (guitare basse), Michel Lopez (batterie), Poulou Delmas (accordéon), Bernard Desblancs (clarinette), Claude Romero (cabrette), Jean-Claude Mourette (accordéon) et enfin, de musiciens d'origine maghrébine Abdul e Aziz Boulachrat (bendir, derbouka, cisels, tablas marocaines, mans, bongos, claves, chant). La liste des instruments, pour le moins impressionnante, traduit la volonté d'ouverture de Rosina sur d'autres continents, en l'occurrence, l'Afrique, et un désir de pousser plus avant dans la voie de l'électrification.

Il s'agit en somme d'un album osé, presque expérimental, mélangeant allègrement les instruments traditionnels au synthétiseur et à une section rythmique parfois proche du jazz-rock. Dans *Las Filhas del saula*, certains passages relèvent carrément du hard-rock. L'unique instrumental de la face B propose des improvisations étonnantes à la basse et à la cornemuse, le « free-jazz » n'est pas loin. Le caractère occitan n'en disparaît pas pour autant ; le répertoire demeure traditionnel. L'album profondément varié, propose des chansons douces sobrement accompagnées (au diljreba, cet instrument aux accents d'Orient, dans *l'Alba*) et des mélodies endiablées, au rythme frénétique. Dans *Je veux vendre mon mari*, chanson répétitive pour passer le temps, le rythme soutenu et régulier amène à l'état de transe. Quant aux voix, Rosina et Martina les ont, selon les cas, criardes ou hypnotiques, parfois accompagnées de chœurs marocains, jamais couvertes par le flot de sonorités.

Les années 80 ne sont pas un coup d'arrêt à l'action de Rosina et de ses filles. Après un album consacré à la chanson de troubadours, en 83, intitulé *Trobadors*, Rosina, Martina et Clara s'associent à Françoise Dague pour former un quatuor a capella dont le résultat est confiné dans l'album *Nadal Encara*, sorti en 85. Le succès est retentissant, l'album s'exporte jusqu'au Japon et les Occitanes obtiennent le Grand Prix Charles Cros en 85. Rosina et Martina entament alors une série de tournées internationales en compagnie de Dominique Regef à la vielle et de Michel Goubin au piano. Rosina monte ensuite un spectacle intitulé *E dins 700 ans verdejarà la laurièra*, en collaboration avec Bernard Lubat, et tourne deux années consécutives. Aucune trace ne subsiste malheureusement de ce spectacle. En 86, Rosina et Martina tournent en duo, chantent a capella, de préférence dans les églises, alternant chants de troubadours et *nadalets*. Au Festival international de Bruges en 90, Rosina rencontre Marc Loopuyt, joueur de luth arabe et spécialiste de musique arabo-andalouse. S'en suit une tournée marocaine avec le maître du luth, qui laisse Rosina émerveillée, en particulier lorsqu'elle se remémore l'ambiance magique du concert qu'elle donna à la mosquée de Marrakech. Enfin, le dernier album de Rosina est sorti en CD en 92, sous le titre *Anueit*. Il apparaît comme un moment important de la carrière de la chanteuse puisqu'il s'agit de sa première œuvre d'auteur compositeur.

Discographie.

Rosina de Peira e Martina. REV 001. 1974.

Rosina de Peira. REV 005. 1976.

Rosina de Peira e Martina. Cançons de femnas. REV 018. 1979.

Rosina de Peira, Martina e Clara. Ié. REV 039. 1981.

Rosina de Peira e Martina. Trobadors. REV 047. 1983.

Rosina de Peira, Martina, Clara e Francesa Daga. Nadal encara. REV 054. 1984.

Rosina de Peira, Martina e Clara. Arieja o mon pais. REV 061.

Rosina de Peira. Anueit. 199582 C.D.

Perlinpinpin Folc.

Le premier groupe de folk gascon, animateur du sud-ouest de la France.

Maryse Brumas : chant, dulcimer / Alain Cadeillan : chant, cornemuse landaise, chalemme, percussions / Jean-Pierre Cazade : violon, accordéon diatonique, mandoline / Michel Cazade : chant, guitare / Jean-Luc Madier : chant, violon / Marc Perrone : accordéon diatonique, guitare, mandoline.

La personnalité dominante du Perlinpinpin est, sans conteste, Alain Cadeillan, plus connu sous le pseudonyme de « Kachtoun ». Né en 1951 dans un petit village gascon du nom de Laurontjoie, Alain grandit en milieu rural entouré de paysans parlant le patois local. La tradition musicale disparue depuis bien longtemps des régions d'Occitanie lui lègue un héritage minime, constitué de quelques rondeaux que sifflotait son grand-père. Ce n'est que tardivement qu'Alain découvrira la musique occitane par le biais des productions discographiques des Ballets Occitans de Toulouse. En attendant, les chansons de Brassens l'enthousiasment et lui donnent envie d'apprendre à jouer de la guitare ; il ne tarde pas à maîtriser l'intégralité du répertoire du chanteur, acquis non négligeable qui lui permet de faire la manche dans les cafés d'Agen. Alors lycéen, Alain découvre les flûtes indiennes de groupes comme Los Kalchakis ou Los Inkas ; fasciné, il se lance dans l'apprentissage de ces petits instruments exotiques et va même jusqu'à tenter de fabriquer des flûtes de Pan. Le passage du Grand Mère Funibus Folk, le mythique groupe de Ben, à Monflanquin, village situé à proximité d'Agen, est une révélation. Ebahi, Alain entend pour la première fois le son d'un dulcimer, découvre que des objets aussi anodins que les cuillers peuvent devenir de petits instruments efficaces et, enfin, mesure l'étendue des possibilités offertes par les musiques traditionnelles. Installé à Bordeaux, il fréquente le folk-club la Courtepaille, dont il devient rapidement l'une des figures de proue. Folksong, musiques traditionnelles de toutes les régions de France, flûtes indiennes mêlent leurs sonorités dans une ambiance chaleureuse, parfumée au patchouli et à la marijuana.

De fil en aiguille, se constitue la petite équipe du Perlinpinpin Folc. Jean-Pierre Cazade, banjoïste, fait ses premières armes aux côtés de son frère aîné Michel, étudiant en médecine et excellent guitariste : les Folksingers — c'est ainsi qu'ils se présentaient — animaient les ranchs pour touristes du sud-ouest. Lorsqu'il rencontre Alain et que se crée le Perlinpinpin dans le courant de l'année 73, Jean-Pierre se met au violon. Marc Robine (voir à ce nom), rejoint le duo en qualité de banjoïste et de joueur de dulcimer débutant mais passionné. Il sera également le chanteur du groupe tandis qu'Alain déploiera ses compétences de guitariste et de flûtiste. Michel Cazade s'ajoute occasionnellement au groupe, tout comme Maryse Brumas, petite amie de Jean-Pierre. Joueuse de vielle et d'épinette, la jeune fille se plaît également à chanter. Le public de la Courtepaille assiste aux premiers balbutiements du Perlinpinpin, qui, pour l'heure, ne se pose pas en groupe de folk gascon. Son répertoire, parsemé de quelques mélodies bretonnes ou occitanes tirées de recueils du début du siècle du style Canteloube, fait la part belle aux chansons francophones de France, du Québec et de Louisiane. Quant au nom même de Perlinpinpin Folc, issu du dialecte gascon, il est assez représentatif d'un certain état d'esprit, d'un goût affiché pour l'informel, puisque signifiant « un peu n'importe quoi ».

D'autre part, le noyau dur du groupe tombe, par hasard, sur un certain Bob. Américain, luthier de métier, celui-ci est venu passer une année sabbatique en France. Il devient aussitôt le maître de trois jeunes gens bien décidés à vivre de la musique. Initiés à la lutherie, Alain, Jean-Pierre et Marc ouvrent peu après un atelier baptisé La Boîte à Folk, à Bordeaux, puis à Saint-Vincent-de-Paul et, pour finir, à Agen. Car, originaires de la région d'Agen, Alain et Jean-Pierre ont le mal du pays ; en cette période de retour aux sources, nos deux amis prennent l'option de s'installer en terre natale et de reproduire le climat bordelais tant aimé ; ils dotent alors la cité d'un folk-club. L'apprentissage de la lutherie apporte

beaucoup au Perlinpinpin qui va, progressivement, faire l'acquisition d'un ensemble d'instruments dont certains, ayant appartenus à la tradition gasconne, relèvent de l'inédit — c'est le cas de la cornemuse landaise.

A la fin de l'année 73, Marc Robine quitte le Perlinpinpin, entouré de gendarmes ; la Nation ne l'a pas oublié et l'emmène accomplir son devoir d'objecteur de conscience en pleine garrigue. C'est l'occasion, pour le groupe, de trouver son identité propre. Avec l'arrivée du chanteur Jean-Luc Madier, les chansons ne sont plus en français mais en occitan. De retour à Agen, Marc ne retrouvera plus sa place au sein du Perlinpinpin, et ne cherchera pas à la récupérer, préférant laisser ses amis s'embarquer dans leur quête identitaire. Dès lors, le groupe se lance dans l'élaboration d'un folk gascon acoustique qui le rendra célèbre dans l'histoire du mouvement folk occitan dans son ensemble.

Perdant Marc Robine en route, le groupe récupère un autre Marc du nom de Perrone, accordéoniste déjà performant. C'est au festival de Pons, en 1972, que se rencontrent Marc Perrone, Kachtoun et Jean-Pierre Cazade. Le fluide passe sur le champ entre les musiciens ; dès l'année suivante, ils décident d'un commun accord d'enregistrer le premier disque de bal folk, *Gabriel Valse*, au Chant du Monde. L'album reprend des danses de différentes régions françaises : polka de l'Aveyron, bourrées du Rouergue ou du Berry apprises de Catherine Perrier, rondeaux de Gascogne collectées en milieu rural et en particulier dans la région de Samatan, toutes sortes de danses entendues en folk-clubs ou à l'occasion de veillées paysannes. Il fait, en outre, la part belle aux two-steps, valse et rondes des francophones de Louisiane (*Gabriel Valse* et *Two-step*) ou du Québec (*Sur le bout du banc*, ronde apprise de Ben). *Gabriel Valse*, est un disque didactique ; les notes de pochette, très complètes, donnent des explications sur les danses et sont rédigées, pour certaines, par Pierre Corbefin, co-directeur du Conservatoire Occitan de Toulouse. Sorti en 1974, l'album se vend bien. Disque *live*, très vivant, ponctué de cris et de paroles, il se présente comme une véritable incitation à la danse et à la pratique des musiques traditionnelles, et si le son laisse à désirer, peu importe, *Gabriel Valse* nous immerge dans le bain des soirées folks d'autrefois : « Qu'importe, dans un bal, les noms des musiciens : l'important, c'est que la musique soit bonne, que la danse se danse et que le bon vin vienne épancher quand il faut la soif de tout le monde. La musique traditionnelle, c'est un tel sac de poignées de mains, de verres qui trinquent et de portes qui s'ouvrent qu'elle permet les plus belles rencontres du monde... ». Marc décide alors de suivre ses amis gascons à Agen ; il y restera jusque 78.

La constitution du répertoire du Perlinpinpin se dessine progressivement, au gré des collectages et des rencontres des vieux de tradition. Le groupe tourne dans tout le sud ouest. D'un village à l'autre, les animations et fêtes ne font pas défaut et sont l'occasion de faire danser les gens au son de musiques oubliées depuis bien longtemps. A Samatan, dans le Gers, le Perlinpinpin rencontre une vieille dame, qui fut autrefois accordéoniste et animatrice de bals. Cela remontait déjà aux années 20. Et bien, figurez-vous qu'une amitié naît de cette rencontre ; Léa Saint-Pé accompagne désormais le Perlinpinpin et se trouve toujours partante lorsqu'il s'agit d'animer un bal à Samatan et aux alentours.

Le premier album du groupe sort en 1975, chez Junqué-Oc, petite maison d'édition occitane, dans la collection « Parpalholas occitanas » (papillons de nuit occitans). Un petit texte d'introduction donne immédiatement le ton et une idée des objectifs que se sont fixés les Gascons : « Ce disque s'inscrit dans une nouvelle collection qui veut tirer de la nuit de l'oubli quelques bijoux d'une culture occitane presque effacée avec l'espoir que ces papillons de nuit précèdent l'aube d'une époque où la jeunesse de chaque région de langue d'Oc reprendra couramment ses propres chants et danses. » Quelques lignes émanant du Perlinpinpin incitent les jeunes à la pratique du collectage et de la danse, deux éléments fondamentaux de la redécouverte d'une identité gasconne et occitane. Alors que le répertoire de *Gabriel Valse* provenait de multiples régions francophones, *Musique traditionnelle de Gascogne* propose un éventail de danses uniquement gasconnes : rondeaux, danses typiques de la région, rondes et polka sont issues des collectages du groupe sur le terrain, de leurs recherches en bibliothèque ou de celles de Jan Moureu, fondateur de Junqué-Oc. L'originalité du répertoire abordé — la musique gasconne n'a jusque là fait l'objet d'aucun

disque — confère à cet album une dimension unique, inédite et place le groupe en position de pionnier sur la scène folk occitane naissante. Toutefois, comme tout groupe qui se cherche, le Perlinpinpin Folc ne se réalise pas vraiment dans *Musique traditionnelle de Gascogne*. L'album, très traditionnel (trop ?), s'avère quelque peu ennuyeux. Attendons la suite...

L'année suivante sort le second volume de *Musique traditionnelle de Gascogne*, dont je ne dirai pas grand chose pour la simple raison qu'il ne m'a pas été donné de l'entendre. A priori, l'album est dans la lignée directe du précédent.

Le Perlinpinpin commence à se faire une petite réputation dans la région, où il donne parfois jusqu'à deux concerts par semaine sans compter les animations de bals ; bref, les Gascons ne chôment pas. A partir de 75, ils ont, d'autre part, commencé à organiser des stages d'initiation aux instruments, lesquels offrent toujours des moments magiques de communion. Et le Perlinpinpin affectionne particulièrement ce genre de petits rassemblements qui ne sont pas sans rappeler, par bien des aspects, les veillées d'antan. A l'inverse, le groupe apparaît rarement dans les imposantes manifestations du type festival. On le retrouve néanmoins aux festivals de Saint-Laurent aux côtés de la Bamboche et de Malicorne, à Cazals en 1975 et aux Rencontres de la Mar dont l'initiative revient au groupe provençal Mont Joia, en 1976. Contrairement à d'autres groupes occitans, le Perlinpinpin se caractérise par son ouverture ; les Gascons lieront amitié avec les folkeux parisiens ou lyonnais, et comment pouvait-il en être autrement alors que des groupes comme Le Perlinpinpin, Mélusine ou La Bamboche ont acquis une même réputation de bons vivants, enclins à boire et à faire la fête et partagent une conception du folk identique parce qu'acoustique et basée sur le collectage et le contact ? D'ailleurs, le Perlinpinpin n'a pas hésité à faire appel à des musiciens parisiens, au cours de son histoire, ce fût le cas de Marc Robine et de Marc Perrone.

L'année 78 voit pourtant le départ de ce dernier, dégoûté de l'attitude des Occitans, de leur radicalisme et d'une forme de xénophobie latente insupportable. Marc, le Parisien, n'a pas toujours été bien accueilli par des gens obtus qui ne comprenaient pas qu'il fasse de la musique gasconne. Il rentre donc à Paris et le Perlinpinpin poursuit, enregistrant en mai 80, *Musica de Gasconha* chez Revolum, la maison de disque militante et toulousaine de Rosine de Peira (voir à ce nom). Cet album atteint une qualité jamais égalée par le groupe lors de ses premiers enregistrements. Les instruments les plus divers se chevauchent, côtoient le chant sans jamais en altérer le caractère, qu'il soit beau ou rude, a capella à certains moments, polyphonique à d'autres. Les accents d'Orient sont parfois très proches, comme dans l'introduction de *Lo Jan de Peirahorta*. Martèlements de tambours et envolées de flûtes suivent, cédant le pas au chant. Un violon entre dans la danse, la flûte reprend. Et l'album est dans l'ensemble ainsi fait, très travaillé, chaque instrument y trouve sa place. Chants de labour ou chansons de bergères, airs à danser, branles, se succèdent. L'on trouve dans ce disque : Alain Cadeillan (chant, alboca, boha, ton-ton, clarinette, caramels, flûtes, percussions), Patric Cadeillan, — le petit frère d'Alain est venu remplacer Marc Perrone à l'accordéon — (chant, accordéon, flûtes, clarinette, percussions, flûte métallophone), Jean-Pierre Cazade (guitare 8 cordes, basse, percussions), Christian Lanau (chant, violon, percussions), Jean-Luc Madier (chant, violon 6 cordes, violon, percussions).

L'année suivante voit l'avènement du quatrième album du Perlinpinpin, sorti chez Revolum. Le groupe semble décidément frappé d'une furieuse envie d'enregistrer. Les musiciens utilisent à peu de choses près les mêmes instruments que sur le précédent album, mais les arrangements sont, par contre, bien différents. La basse de Jean-Pierre Cazade, jusque-là très discrète, s'impose définitivement. Omniprésente, elle soutient. En somme, le Perlinpinpin entame une évolution, en douceur, pas à pas, vers une musique gasconne modernisée, sans commune mesure, bien entendu avec les arrangements très électriques de Malicorne. De guitares électriques et de sonorités ronflantes, il ne sera jamais question chez ces musiciens trop amoureux de leur musique régionale pour risquer d'en altérer l'essence. Le son des Gascons apparaît comme de plus en plus pur et travaillé, leurs arrangements sont ordonnés même lorsque le rythme s'accélère et que les instruments se chevauchent. Le violon et le chant conservent la place d'honneur, relayées de temps à

autres par quelques cornemuses bien placées ou, moins fréquemment par une guitare à 8 cordes. Enfin, le thème choisi revêt une importance toute particulière dans la lutte occitane des musiciens. Airs traditionnels et compositions du groupe accompagnent des textes de Paul Froment. Ce poète originaire du Lot se jeta dans le Rhône, à l'aube du XX^e siècle, pour n'avoir pas supporté l'exil occasionné par son incorporation dans l'armée. Les poèmes choisis le partagent entre hymnes à la nature, reflets des fêtes populaires d'antan ou de la condition sociale des paysans démunis, dont faisait partie Paul Froment. Pour ma part, j'ai été particulièrement sensible au *Sonet d'un poète avant de s'anar negar (Sonet d'un poète avant d'aller se noyer)*, chanson pathétique d'une âme désespérée, soutenue par une musique à sa mesure. Dans cette composition, le Perlinpinpin s'en est donné à cœur joie ; improvisations à l'accordéon pour commencer, puis à la flûte, au violon, à la guitare, à la cornemuse, se succèdent. Les mélodies calmes s'emballent par moments, dans des rythmes effrénés. Les voix aux accents tragiques se chevauchent, s'enchevêtrent. Et le morceau répétitif à souhait ne dure pas moins de 9 minutes sans que cela soit ennuyeux !

Avec *Al Biule*, le dernier album du Perlinpinpin, le ton est bien différent et me laisse un sentiment partagé entre l'enthousiasme et le regret. Pour la première fois, les musiciens ont versé dans l'écriture de textes fort poétiques et originaux. *Anaïs* évoque les fantasmes d'un homme, qui, humant un parfum imagine une femme merveilleuse sortant du flacon. *Al Biule* est un hymne au peuplier et *Entre duas cadieras* exprime la situation du citadin qui se penche sur la culture de sa région et se met à écrire des poèmes gascons. Pourtant, dans cet album, l'on sent que le Perlinpinpin d'ouvrir sa musique, de l'orienter vers d'autres directions. Les airs moins traditionnels, respirent la liberté mais le caractère gascon s'imposant avec force dans les albums précédents, s'en trouve quelque peu altéré. Les influences maghrébines s'insèrent sans que cela ne choque par le biais de percussions. Les anches ont fait, de leur côté, une apparition décisive dans la musique des Gascons. Autre originalité et incursion nouvelle : la guimbarde, utilisée comme véritable instrument d'accompagnement dans *Al Biule*. En somme, les nouvelles orientations du groupe méritent d'apparaître plus clairement. Et, pour cela, le temps est nécessaire.

Les années 80 ne furent pas faciles à vivre, les contrats se faisaient plus rares et le Perlinpinpin est entré en léthargie. En 95, il redémarre après une phase de remaniement interne et un changement de nom : Tenarèze, — titre du dernier CD de Perlinpinpin Folc —, est né. De l'ancienne équipe ne subsistent que Alain Cadeillan (chant, cornemuse, percussions, hautbois) et Christian Lanau (violon acoustique et électrique). Se sont ajoutés au duo, Marc Anthony (vielle à roue électro-acoustique, percussions) et Bernard Subert (clarinette, clarinette basse).

Discographie.

- Perlinpinpin Folc, Marc Perrone, *Gabriel Valse*. Chant du Monde, LDX 74542, 1974.
- Perlinpinpin Folc, *Musique traditionnelle de Gascogne*, vol. I. Junque d'Oc 33121, 1975.
- Perlinpinpin Folc, *Musique traditionnelle de Gascogne*, vol. II. Junque d'Oc 33139, 1976.
- Perlinpinpin Folc, Marc Perrone, *Rondeaux et autres danses gasconnes à Samatan*. Junque d'Oc 33132, 1976.
- Perlinpinpin Folc, Los de Nadau... *Tresors gascons*. Ventadorn V.S. 3430, 1978.
- Perlinpinpin Folc, *Musique de Gascogne*. Revolum REV 027, 1980.
- Perlinpinpin Folc, *Als Curios*. Revolum REV 040.
- Perlinpinpin Folc, *Al Biule*. Auvidis AV 4520.
- Perlinpinpin Folc, *Tenarèze*, 1995.

Riga-Raga

Groupe de folk toulousain, ancêtre des actuels Fabulous Troubadours.

Luc Charles-Dominique / René Jurié / Olivier Laurent / Claude Sicre. Il serait fastidieux, voire impossible de dire qui joue de quoi tant le nombre d'instruments utilisés (cordes, flûtes en tout genres, hautbois, cornemuses, trompes et percussions) est impressionnant.

En 1978, sort le premier album de Riga-Raga chez Revolum, *Musica Nostra (musica occitana del poble)*. Il traduit l'engagement d'un groupe dont le souhait est de mettre à la disposition du plus grand nombre un ensemble d'instruments et de pratiques instrumentales, de styles de chants et d'effets de voix, propres à la culture occitane. Ce microsillon didactique propose un éventail de chansons et d'instrumentaux permettant de bien identifier le son d'un instrument, une technique vocale ou bien encore des musiques et des danses populaires. Les notes de pochette livrent précisément toutes les informations nécessaires à l'écoute du disque. De l'origine de tel instrument à son utilisation, vous saurez tout sur les pratiques musicales occitanes, villageoises ou montagnardes. Dans le cas où l'envie vous prendrait de tester le sounarel (petit chalumeau champêtre) ou le sifflet, vous pouvez toujours fabriquer ces instruments originaux en vous fiant aux instructions du livret. Quelques morceaux sont consacrés au pipeau (*Regret de Maidou* nous transporte en plein Larzac ; on y entend même les moutons), au pignato (tambour à friction externe présent dans *A manjat mon blat*), à la cabrette (*Regret Cabreta*), à la guimbarde (*O es aici los mes de mai*), et au sounarel (*Canta, canta, caramel*). Sans oublier les techniques vocales (*Lo Fringaire* est un bel exemple de ce que savaient faire les anciens et prouve, à l'heure où nous nous intéressons de plus en plus aux voix du monde entier, que les habitants de l'Hexagone avaient eux aussi des trésors inestimables). Mais le plus étonnant réside certainement dans l'interprétation d'une bourrée auvergnate atypique, *La Goignade*, et des *Charivaris*. La goignade a su conserver, au travers des siècles, une certaine liberté d'improvisation dans la danse et dans la musique, tandis que d'autres bourrées se sont peu à peu civilisées. Elle se caractérise par des techniques de chant spécifiques (vocalises, bourdons, imitations d'instruments, d'animaux, bruitages, cris, sifflets...), accompagnées de percussions en tous genres (claquements de mains, de sabots, martèlement de morceaux de bois...) et d'instruments traditionnels (flûtes, violon, cornemuses, hautbois, vielle, selon les régions et les époques). Du Moyen Age jusqu'au XVIII^e siècle, elle fut particulièrement en vogue en Auvergne, et maintes fois interdite par le clergé qui jugeait la danse obscène et impudique. Riga-Raga explique : « La goignade ou dégounade, dont le vocable vient du mot patois gougna, dégougna, faire des grimaces, est une parodie comique des différents genres de bourrées, une pantomime bouffonne, une burlesque mômerie. On dansait la goignade à la fin des fêtes lorsque les danseurs étaient un peu ivres, surexcités par le vin, la danse, l'amour... Description de la goignade : les danseurs dansent en faisant des grimaces et des contorsions comiques pour s'amuser et amuser les assistants. Ils se maquillent la figure en rouge, en noir ou en bleu pour être moins reconnus, mettent des billes ou des noisettes dans la bouche ou un petit morceau de bois de deux centimètres entre les dents pour mieux déguiser l'intonation de leur voix. Ils dansent en mêlant et entremêlant à plaisir les différentes évolutions de la bourrée en chantant des couplets grivois, licencieux, paillards... S'interpellent en chantant, improvisent un dialogue, font des réparties spirituelles, triviales, grivoises et burlesques en faisant des grimaces, des gestes comiques, parfois très osés, obscènes... ». Quant aux goignades nocturnes, sorte de danse du Sabat, elles étaient « le rendez-vous de tous les libertins, des vierges folles, des hystériques, vieux satires et femmes impudiques... Les danseurs excités s'y livraient sans retenue aux ébats érotiques et libidineux les plus scandaleux... » Le lecteur se sera certainement fait une petite idée de la folie que générait la goignade, et que nous retrouvons sur l'album de Riga-Raga, dans une sorte de cacophonie hallucinante ! Mais ce n'est pas fini. La deuxième face de l'album vaut bien la première en matière d'hystérie ; il suffit d'écouter les *Charivaris* pour s'en rendre compte ! A la période de Carnaval, en Occitanie, le charivari fut le dévouloir du peuple contre les notables du village. La musique, dont le but était de réveiller les victimes, de s'exciter soi-même jusqu'à la transe et de danser sans aucune retenue, prend des allures de véritable tintamarre. Les voix imitent des animaux, des monstres, des fantômes, pour effrayer les victimes, et se doublent de sonorités stressantes obtenues au moyen du ferrat (bassine de cuivre contenant un fond d'eau, frottée sur le bord par une corde enduite de cire, produisant un son à réveiller les morts !). Riga-Raga utilise en outre différents instruments : flûte,

anches simples, rebuta (guimbarde) et brau (tambour à friction interne). En somme, ce premier album de Riga-Raga est efficace d'un point de vue didactique, il permet de découvrir une multitude d'instruments et de traditions occitanes de façon ludique.

Discographie.

Musica nostra (musica occitana del poble). Revolum REV 015, 1978.

Los del Sauveterre.

Bernard Connac : chant, cabrette, graïle, mandoline, psaltérion / Joan-Peire Siorat : chant, vièle, guitare 12 cordes, brau / Denis Siorat : chant, accordéon diatonique, guitare, flûte, ton-ton.

A ma connaissance, ce groupe traditionnel occitan, originaire de Lozère, n'a enregistré qu'un seul disque. *Febrier 78*, produit et diffusé par la petite maison militante Regas del Causse, se présente comme un honnête disque de folk occitan acoustique. Très sobre dans les arrangements, il propose un ensemble de chansons interprétées dans la langue du pays, a capella, ou accompagnées tout au plus de deux ou de trois instruments. Parmi ceux-ci la vièle, le diatonique, le psaltérion, la mandoline et la guitare reviennent fréquemment, tandis que la flûte et la cabrette se payent, de temps à autre, le luxe d'une petite mélodie. En somme, si la majorité des instruments utilisés ne trouve pas son origine en Occitanie, l'usage volontairement discret qu'il en est fait, respecte incontestablement la tradition occitane. Les textes, ainsi mis en valeur, sont d'essence traditionnelle, les trois quart du temps, et nous plongent dans l'ambiance du pays. Au coin du feu, les musiciens font revivre les traditions lozéroises : *la Guilhenada*, berceuse chantée pour la naissance d'un enfant, cède le pas à *la Cançon de Joaneta*. Selon les notes de pochette, « cette chanson de bergère est de celle qui font fuir la « pimbêche parisienne installée au village et émeuvent aux larmes la vieille délaissée de ses petits-enfants ». Car les Sauveterre, en bons militants de l'Action culturelle occitane, ne se privent pas de soulever les problèmes régionaux et l'émigration des jeunes Lozérois, partis tenter leur chance à Paris. Sur des paroles de B. Connac, *Son davalats los garçons, las Regas* ou *la Vota*, ils refusent la France du vide », et soulignent qu'aujourd'hui, quelques courageux ont choisi de rester et de lutter au pays. Telle est la voix à suivre : Le passé de notre pays, il ne faut pas aller le chercher à Paris" » expliquent les musiciens, pas plus que le présent ou l'avenir, puisque « Tout est écrit dans notre terre ». Un vent de révolte souffle sur l'Occitanie : « Nous n'avons pas eu le temps de faire la fête » dit *La Vota*, trop occupés à lutter sur tous les fronts, celui du Larzac et des Cévennes, à empêcher la construction des autoroutes ou à interdire aux agents immobiliers de vendre des terrains aux touristes. Pour le coup, l'on se permet de douter de la bonne foi de nos musiciens, quant on sait que le Larzac et ses manifestations soeurs avaient la réputation d'être de grandes fêtes, militantes certes, mais hippisantes à bien des égards !

Notons enfin, le recours permanent des Sauveterre à la bourrée, petite reine de la région. Quant aux *Borreias sarrazines*, mêlant les sonorités criardes de cabrettes et de vièles à celles plus chaudes des flûtes et derboukas, elles ne constituent rien de moins qu'un « signe d'amitié envers les travailleurs d'Afrique du Nord et de Turquie installés en Lozère ! » Qui l'eût cru ?

Discographie.

Febrier 78. Regas del Causse 001, 1978.

6. LE CIRCUIT ALSACIEN

Roger Siffer, l'instigateur

Roger Siffer est le principal artisan du renouveau musical alsacien, qui débute en 1971. Issu d'un milieu modeste, il passe son enfance à Villé, près de Strasbourg, dans une cité ouvrière. Il commence à chanter dès le collège au sein d'un petit groupe de rock. Au lycée, il se rappelle surtout des humiliations que son accent alsacien suscite. Pendant longtemps, il tâchera de ne rien laisser paraître de ses origines. Il se met à chanter de vieilles chansons françaises, du Boris Vian, du Léo Ferré... A la faculté, où il étudie la philosophie, il passe plus de temps au bistrot qu'en cours et « fait la manche » aux terrasses des cafés pour obtenir quelque argent de poche. Ce n'est qu'en 1969 que, sous l'effet de l'alcool, il se met à chanter, pour la première fois, en alsacien. Les gens, troublés d'entendre en public et en alsacien des chansons qu'ils connaissent depuis l'enfance (chansons d'enfants, comptines, chansons populaires et grivoises), se taisent instantanément. Roger Siffer se rappelle de ce moment comme si c'était hier : « Un silence s'était instauré comme si les gens avaient été tout à coup déshabillés. »¹. Pourtant, peu à peu, le public vient à sa rencontre, timidement, puis franchement afin de lui apprendre des chansons en alsacien. Puis, travaillant dans un cabaret, il est initié au problème alsacien par des militants bien plus âgés que lui, tel Germain Muller, le patron du lieu. Siffer acquiert une petite notoriété à Strasbourg ; il déclare : « On commençait à savoir à Strasbourg qu'un jeune chantait en alsacien : un vrai jeune avec des cheveux longs et une barbe, quelqu'un dont l'image rappelait celle du mouvement folk des Etats-Unis. »².

Au début de l'année 1972, il enregistre son premier disque, *Frollig Song*, à compte d'auteurs et le vend très bien³. Celui-ci comprend une face traditionnelle et une face plus moderne, où Siffer dénonce l'urbanisation. Parallèlement, il fonde un groupe de dix musiciens et tourne dans les « kilbes » (fêtes populaires alsaciennes) du Haut-Rhin, en 1972 et 1973. Puis, initié au collectage par quelques folkeux de passage, il se lance avec passion dans l'enquête de terrain. Avec le temps, les instruments traditionnels alsaciens ont été remplacés par des instruments dits en « fer blanc » (trompette, clarinette, tambour). Ce sont ces derniers que l'on retrouve dans les ensembles folkloriques de la région. Siffer parcourt toute l'aire alémanique, à la recherche des vieux de tradition, et, après moult efforts, déniche le cromorne, le psaltérion, et d'autres instruments qui firent partie intégrante de la musique traditionnelle alsacienne.

Siffer signe chez Prodisc puis, à partir de 1977, chez WEA.-Filipacchi. C'est à cette époque que son ancienne formation éclate pour donner naissance à un nouveau groupe électrifié, celui-là, le Grupp Roger Siffer. L'album *Alsace à vendre*⁴, paru en 1977, montre bien l'évolution de Siffer : il décide de se consacrer à la chanson d'auteur afin de dénoncer l'aliénation alsacienne et l'impérialisme parisien au détriment de l'interprétation de chansons et de mélodies traditionnelles. Dès lors, il quitte le mouvement folk pour rejoindre celui de la nouvelle chanson alsacienne.

En fait, Roger Siffer ne s'est jamais vraiment senti à sa place dans la famille folk : « Je considère que je n'ai rien à voir avec le mouvement folk, alors qu'on annonce parfois nos spectacles comme du folk alsacien. Je ne suis pas chanteur de folk mais chanteur de variété et je l'ai toujours dit. »⁵. Instigateur du mouvement de renouveau de la musique traditionnelle alsacienne, il est également le premier à avoir pratiqué le collectage dans sa région ; à ce titre, Siffer appartient au folk. Cependant, on comprend qu'il ait eu quelque difficulté à intégrer un mouvement peu tolérant, voire franchement réactionnaire, lui qui, en tant qu'alsacien, a souffert du racisme ambiant pendant des années. Comme le dit sur le ton de

¹ Erwan (Jacques), Legras (Marc), Siffer (Roger), *Alsace-Elsass ou à chaque fou sa casquette et à moi mon chapeau*, Paris, J. C. Lattès, coll. « Musique et Musiciens », 1979, p. 43.

² Erwan (Jacques), Legras (Marc), *op. cit.*, p. 44.

³ Siffer (Roger), *Frollig Song*, Prodisc 3725.

⁴ Siffer (Roger), *Alsace à vendre*, WEA Filipacchi, 54056 (Y), 1977.

⁵ Erwan (Jacques), Legras (Marc), Siffer (Roger), *Alsace-Elsass ou à chaque fou sa casquette et à moi mon chapeau*, Paris, J. C. Lattès, coll. « Musique et Musiciens », 1979, p. 102.

l'ironie le chanteur François Béranger : « Hors du folk, point de salut ! ». Quant à l'engouement des « folkeux » pour le monde paysan, Siffer le juge parfaitement artificiel. Néanmoins, Roger Siffer ne part pas sans laisser de traces. Le travail de revival qu'il a amorcé suscite l'intérêt de jeunes musiciens alsaciens.

Discographie

Frollig Song. Prodisc 3725.

Mine g'sang. Prodisc 37221.

Kandiratong. Prodisc 37341.

Alsace à vendre. WEA Filipacchi 54056.

Géranium

C'est en 1975 que deux musiciens de Roger Siffer fondent Géranium, une formation acoustique dont le nom fait référence aux balcons alsaciens éternellement fleuris. Celle-ci poussa très loin le travail de revival de la musique alsacienne entamé par Siffer.

Daniel Muringer : violon, dulcimer, autoharp, mélodéon, guitare, banjo, chant / Francis Muringer : guitare, concertina, dulcimer, épinette, psaltérion, guimbarde, chant / Mathieu Villette : flûte traversière, flûte à bec, cromorne, flageolet, basson, ocarina, piccolo, chant / Philippe Gross : percussions, autoharp, chant.

L'histoire du groupe est une affaire familiale, une aventure dans laquelle se lancent, avec passion, deux frères, Daniel Muringer, leader de la formation, né en 53 à Mulhouse, et son cadet, Francis. Les garçons grandissent paisiblement dans un pavillon de la banlieue de Mulhouse. Rien ne prédispose Daniel et Francis à la musique ; leurs parents sont hostiles à ce qu'ils apprennent à jouer d'un instrument. Pourtant, avec la connivence et le soutien financier de leur grand-mère, les garçons louent un piano. Daniel a 13 ans, il se passionne aussitôt pour l'instrument, mais ne peut s'exercer qu'à l'abri des oreilles irritées de son père rentrant du travail. Ingénieux, Daniel fortifie ses doigts sur une machine à écrire mécanique. Peu de temps après, il s'inscrit à des cours de piano auxquels il assiste avec assiduité jusqu'à son entrée en faculté. D'autre part, l'adorable grand-mère offre à son petit-fils une guitare ; Daniel compose à loisirs des airs chez les copains ou pendant les vacances. Pendant ce temps, les Beatles et Bob Dylan déferlent sur les ondes, Daniel se passionne pour le flot de groupes anglo-saxons emblématiques des années 60, mais ses goûts hétéroclites l'amènent aussi bien à écouter du Brahms que de la musique des Andes ou du Rythm & Blues. A l'âge de 16 ou 17 ans, il fonde un petit groupe de musique sud-américaine, largement inspiré de Los Incas. Quelque temps plus tard, Daniel, invité à chanter à l'AMC (ancêtre de la Maison de la Culture de Mulhouse, a le coup de foudre pour deux *folksingers* de passage, Steve Waring et Roger Mason. Il découvre ensuite, toujours à Mulhouse, Alan Stivell, tandis qu'un voyage en Irlande en 73, le mène par hasard sur le chemin de Cambridge et de son folk-festival. De retour en Alsace, Daniel qui a littéralement craqué pour le folksong, et en particulier pour Planxty, fonde avec son frère et trois autres musiciens, un groupe de musique irlandaise et américaine, baptisé Funny Sing. Celui-ci tourne dans la région et c'est à l'occasion de la fête du PCF du Haut-Rhin qu'il rencontre un chanteur encore méconnu, Roger Siffer. Ce dernier cherche des musiciens de style américain pour l'accompagner et convainc aussitôt Daniel et Francis de participer à l'enregistrement de son premier disque en tant que guitariste et banjoïste. Seul Daniel intègre le groupe de Siffer, « plus par curiosité que par intérêt musical ». Il apprend beaucoup auprès du chanteur alsacien, en particulier l'art de la scène, mais dès le départ, il a le sentiment confus que ce que fait Siffer ne constitue que l'ébauche d'un revival alsacien.

En parallèle, Daniel termine ses études d'anglais à la faculté de Strasbourg. Francis, encore lycéen, rencontre dans son établissement scolaire, deux jeunes musiciens, Mathieu Villette, qui suit les enseignements du Conservatoire de Mulhouse en flûte traversière et Philippe

Gross, chanteur et percussionniste. Le quatuor de Gérard alors constitué, entame un travail de recherche de mélodies alsaciennes dans les livres de collectage de Weckerlin, de Lefftz et de l'abbé Pinck, persuadé que l'Alsace n'a pas livré ses plus beaux bijoux à Siffer. Les espérances du quatuor ne sont pas déçues, leurs recherches s'avèrent fructueuses. Le groupe se constitue peu à peu un répertoire de chansons et de mélodies intégralement tirées de recueils fort anciens, tout en accompagnant Roger Siffer sur scène. Le quatuor réalise, en outre, la moitié des arrangements du second album du chanteur (voir à Siffer). Gérard est véritablement fondé en 75 et, comme l'explique Daniel Muringer : « La création de Gérard est en fait le résultat d'un glissement et d'une évolution progressive vers la chanson traditionnelle alsacienne, nourrie par l'insatisfaction que le travail avec Siffer provoquait, et le sentiment, ou plutôt l'intuition, que nous avions quelque chose d'original à réaliser dans ce domaine. En l'occurrence, la rencontre entre le matériau traditionnel alsacien, notamment livresque et la manière de traiter ce matériel orchestralement que nous avons appris des groupes folks existants ailleurs. On peut dire, grosso modo, que nous avons pris des Irlandais les cordes (violon, mandoline...) et des Anglais l'accordéon et les concertinas. L'utilisation de la guitare était à la fois américaine et anglaise (influence de John Renbourn et Mac Carthy). Nous étions les seuls dépositaires de cette culture folk occidentale sur la scène alsacienne, hormis le Folk de la Rue des Dentelles qui était, quant à lui, plus proche du folk français qu'anglo-saxon. Nous cherchions aussi dans l'instrumentarium à nous identifier à la tradition locale alémanique ou allemande (cromorne, psaltérion à archet). »

Dès 75, Gérard enregistre son premier album, *Me derft se hett noch singa ?*, (« Pourquoi ne pas les chanter aujourd'hui ? ») chez Prodisc, la maison qui produit Roger Siffer. Ce dernier se pose d'ailleurs en parrain de Gérard par l'écriture d'un texte édité sur la pochette. Il semblerait que le chantre du folk revival alsacien voit d'un bon œil la naissance du nouveau groupe : « Quand j'ai fait la connaissance de Daniel Muringer, il chantait de la musique traditionnelle irlandaise. Auparavant il avait essayé la musique sud-américaine. Et un jour il écrivit une chanson en Alsacien. Ce jour-là il a trouvé ses racines, et depuis il a fait des recherches sur la musique traditionnelle alsacienne. On a joué et chanté ensemble pendant plus d'un an dans tous les coins, de Paris à Mayence. Maintenant il a créé son groupe : Gérard. Je perds un musicien, mais l'Alsace gagne un groupe intéressant. Je suis sûr que Gérard fera la conquête de l'Alsace et des autres pays, car celui qui coupe une fleur à un géranium, en voit pousser dix autres quelque temps après... » Le répertoire de l'album se compose de chansons tirées des recueils dénichés l'année précédente, complété de quelques chansons apprises de Madame Muringer en personne et d'une ou deux autres d'origine allemande, traduites en alsacien. Les mélodies sont choisies en fonction de leur richesse potentielle au niveau harmonique. Danses campagnardes, ballades alsaciennes et berceuses se partagent les pages. Rythmes rapides et lancinants se succèdent, et dévoilent une foule d'instruments de diverses origines : concertina et mélodéon, psaltérion et violon, dulcimer, épinette, cromorne et flûte traversière, guimbarde ou banjo, cuillers, triangle, offrent une instrumentation variée où se côtoient les influences irlandaises, anciennes, alémaniques et françaises. Enfin, les textes sont dans l'ensemble fort poétiques, voire même romantique ; Dame Nature est évoquée à de multiples reprises, l'amour est omniprésent et on parle aux roses et aux oiseaux. Dans *S'Battellied*, Gérard interprète une drôle de chanson de mendiants fous et *Sehlof, Kindele Kchlof* est une version fort originale du *Do l'enfant do* français. En somme, voici un disque fort surprenant, à écouter attentivement.

75 est aussi l'année du festival de Cazals et la présence remarquée du groupe à cette occasion est le détonateur de nombreux engagements. Gérard tourne beaucoup dans la région alsacienne et n'hésite pas à se joindre aux rassemblements régionalistes. A Marckolsheim, le groupe soutient la lutte contre l'implantation d'une usine chimique, tandis que la centrale nucléaire de Fessenheim offre une nouvelle occasion au quatuor d'affirmer en musique sa solidarité envers le mouvement régionaliste alsacien. Ponctuellement, Gérard franchit la frontière, rencontre les publics allemands et suisses. La Suisse s'avère particulièrement accueillante et le groupe joue parfois plus souvent à Bâle qu'à Mulhouse. L'année suivante, Gérard part à la conquête de la Bretagne, qui laissera à nos musiciens

un souvenir impérissable puisque c'est en R4 et en pas moins d'un jour et d'une nuit, qu'ils traversent la France, de la Maurienne à la pointe de la Bretagne, bardés d'une vingtaine d'instruments. De la Belgique aux Pays-Bas, les aventuriers poursuivent leur périple. Ils seront amenés à y jouer de façon régulière durant toutes les années 70.

Philippe Gross quitte Géranium et Philippe Gertiser, qui a déjà une petite expérience du folk pour avoir participé à Cornevielle, un groupe de folk français, le remplace. Philippe joue de la guitare, de la mandoline, de l'accordéon diatonique et chante. *Uff d'kiwla zue*, le deuxième album du groupe sort chez Arfolk, la petite maison de disques bretonne. Il propose à la fois des chansons en alsacien et en allemand. Car selon Daniel Muringer, il est clair que la chanson et la littérature alsaciennes ne peuvent être isolées du fait alémanique. Cette démarche originale réconcilie les deux cultures, longtemps séparées par les événements historiques. Les recueils constituent la source majeure de Géranium –le groupe pratique rarement le collectage. Et pour cause, la culture orale alsacienne a conservé une infime portion de sa richesse originelle. Les mélodies recueillies auprès des autochtones sont identiques d'un village à l'autre. *Uff d'kiwla zue* est un album beaucoup plus travaillé que le précédent, au niveau des arrangements et des vocaux qui se trouvent ici revalorisés. L'instrumentation reste, en dépit de tout, sobre. Pas d'effets superficiels ou trop sophistiqués. Dans l'ensemble, les mélodies sont belles et les flûtes s'envolent, aériennes, rattrapées par les violons, les psaltériens et les concertinas. En somme, ce second album retrace bel et bien l'esprit de la musique alsacienne. A noter, le second titre de la face B, *Von jungen grafen und der nonne*, très étonnant parce qu'il recourt à une instrumentation à la fois classique et jazzy. Ainsi, sur un air de valse, les flûtes aériennes à la Gwendal sont associées à des violons plutôt classiques ; ajouté à cela le chant alsacien, le mélange est détonnant ! Le seul reproche que l'on puisse adresser au groupe réside dans le choix du répertoire, moins enjoué que le précédent, plus calme et moins varié. Globalement, la critique accueille favorablement l'album ; Géranium commence à se faire un nom dans le milieu du folk. Pour preuve, les commentaires de Jacques Vassal dans *Rock & Folk* en mars 76 : « Roger Siffer a pratiqué un dépoussiérage intensif de la chanson populaire alsacienne tandis que Géranium, comme quelques autres, a carrément déterré la musique traditionnelle que les ans et les mauvaises influences de Paris avaient enfouie loin dans la mémoire des gens. » Et c'est bien là le but de Géranium, rafraîchir la mémoire d'un peuple dont la culture fut presque anéantie par la lutte acharnée qui opposa la France à l'Allemagne ; l'Alsace dut être, au gré des circonstances, plus française que les Français ou plus allemandes que les Allemands. On mesure dès lors le travail de titan auquel se livrent les folkeux alsaciens. Le désir et la détermination de Daniel est pourtant là : « Il y avait pour nous la volonté de contribuer à une réappropriation par les gens des éléments constitutifs de l'identité populaire et régionale, à savoir la chanson, la pratique instrumentale et la langue. Mais nous écartions un folklore de mémoire récente à nos yeux abâtardi pour promouvoir une qualité musicale qui avait cessé d'être vivante, mais dont l'existence était attestée par les livres de collectage. Nous rejetions aussi la facilité des arrangements et nous efforcions de mettre l'exigence esthétique sur le même plan que l'engagement militant. Ceci nous mettait un peu en marge du mouvement régionaliste de l'époque. Un groupe régionaliste de Strasbourg distribua un tract à un festival en 75 qui nous accusait de compliquer la musique populaire pour la rendre inaccessible au peuple ! ».

77, les tournées se poursuivent sur les routes d'Europe. A Paris, Géranium se produit pendant trois semaines à la Vieille-Grille, ce qui ne manque pas de susciter des échos dans la presse « engagée » (*Libération*, *Vie Ouvrière*) ou spécialisée (*Rock & Folk*). En Alsace, Le groupe organise régulièrement des « soirées folk-club » à l'AMC de Mulhouse, où Daniel débute comme animateur culturel. A la fin de l'année 77, Philippe Gertiser quitte le groupe ; Géranium poursuit son chemin en trio.

78, le groupe enregistre son troisième album, *Tanz Maidla Tanz* sous la direction de Richard Schneider des Arts et traditions populaires, personnalité incontournable du *folk revival* alsacien (il est considéré comme le « réinventeur » des danses alsaciennes). Celui-ci a pour mission de choisir le répertoire de l'album, que Géranium consacre entièrement à la musique

de danse. Et, fidèle à l'idée selon laquelle « le brassage des cultures garantit la pérennité de l'art », Gérardium interprète des danses traditionnelles d'Alsace mais aussi de Lorraine, de Suisse et d'Allemagne.

En avril 78, nos trois Alsaciens sont accueillis à bras ouverts à l'occasion de la deuxième édition du Printemps de Bourges, aux côtés de Gabriel Yacoub, d'Alan Stivell ou de Graeme Allwright. A l'automne, c'est à la Courneuve que nous les retrouvons pour la mythique Fête de l'Humanité, qui offre, comme à l'accoutumée, son lot de vedettes. Ce genre de manifestations est toujours l'occasion de rencontrer les folkeux d'autres régions et d'établir un pont qui, sans cela, n'existerait peut-être pas ; Gérardium entretient des relations amicales avec les gens de Malicorne, du Grand-Rouge, de Bratsch ou de Djiboudjep.

79, la lassitude gagne progressivement l'ensemble des folkeux et Gérardium n'échappe pas à la mauvaise humeur ambiante. Le groupe arrange les mélodies traditionnelles de façon toujours plus sophistiquée sans en tirer, pour autant, satisfaction. Il faut innover. Soit, mais comment ? Les avis divergent au sein du trio : Matthieu souhaite poursuivre dans la voie de la musique ancienne. Les frères Muringer estiment que l'heure de l'électrification a sonné. C'est la rupture, Matthieu Villette quitte Gérardium pour céder la place à trois musiciens issus du jazz-rock : le bassiste Joël Wermuth, le batteur Philippe Schaffner et le guitariste jazz - folk, Patrick Osowiecki. Le départ de Matthieu marque la fin d'une époque, d'une popularité incontestable que le groupe ne retrouvera jamais. Car l'esprit de l'électrification est sans rapport aucun avec celui de l'acoustique et demande beaucoup plus d'organisation et de moyens. Plus question de jouer n'importe où et n'importe quand ! Bref le folk meurt à petit feu entraînant au passage tout ce qui faisait sa force : simplicité et spontanéité.

De cette nouvelle formation est issu le quatrième album de Gérardium, *Morgarot*, sorti en 1980. En dépit de son électrification, le groupe reste fidèle à son répertoire, puise aux mêmes sources que les années précédentes.

Etienne Favre-Bulle, pianiste et flûtiste de formation classique, originaire de Suisse romande, et Marc Bernardinis, guitariste débutant d'inspiration à la fois folk et jazz, remplacent Francis Muringer et Patrick Osowiecki : le deuxième pilier du Gérardium première formule a lui aussi déclaré forfait. La nouvelle formation ne durera pas plus d'un an et, à la fin de l'année 81, Daniel estime qu'il a assez donné dans l'électrification. Renvoyant les dernières recrues du groupe, il se lance sur de nouvelles bases, plus sobres, et forme un trio violon, contrebasse, accordéon, en compagnie de l'accordéoniste Jean-Claude Borreti et du bassiste Jean-Michel Eble, respectivement remplacés par Denis Forget et Patrick Osowiecki, peu de temps après. En 83, l'album *Hampelmann* est enregistré.

Aujourd'hui, le groupe fonctionne encore sous cette forme-là. Son répertoire de « musiques délicieusement rétro, où se mêlent les échos des grands bals de la Cour de Vienne, des guinguettes parisiennes des bords de Marne, des tavernes de Hongrie ou des restaurants russes, des roulottes de gitans ainsi que des fêtes champêtres de nos régions » se prête à merveille à l'animation de bals et de soirées. Cependant, le trio ne constitue que l'une des facettes des activités professionnelles de Daniel Muringer. Aux trois musiciens s'ajoutent à l'occasion, Marc Bernardinis et la chanteuse soprano Laura Zimmerman. En outre, Daniel compose pour Gérardium ainsi que pour divers ensembles amateurs, écrit des musiques pour le théâtre, crée une *Cantate des Peuples d'Europe*, synthèse entre musiques populaires, traditionnelles et contemporaines venues des quatre coins d'Europe, et, pour finir, réalise des spectacles musicaux.

Discographie.

Mer derft se hett noch singa. PS 375105. 1975

Uff d'Kiwla zue. Arfolk SB 352. 1976.

Gérardium et Cie. *Tanz Maidla Tanz*. Excalibur BUR 804. 1978.

Morgarot. OM 67029. 1980.

Hampelmann CA 94185. 1983.

Gérardium et Waschba Folk. *Tanz Maidla Tanz*. EM 8645146. 1985.

Les Luschtiga Malcker

Duo de folk traditionnel alsacien, les Luschtiga Malcker acquièrent rapidement une notoriété régionale liée à l'originalité de leur répertoire, centré sur la Vallée de Munster, et à la pureté de leur musique d'essence vocale.

Gérard Leser : chant / Eugène Maegey : guitare, chant.

Gérard Leser et Eugène Maegey ont grandi ensemble dans la belle vallée de Munster. Au collège, ils prennent l'habitude de faire leurs devoirs ensemble et se retrouvent, tous les jeudis, à Eschbach, petit village de la vallée. Comme il faut bien se détendre, de temps à autre, et que chanter est une occupation particulièrement chérie de Gérard, — tout petit déjà il avait intégré le chœur des jeunes de la paroisse de Munster —, les poses de travail sont avant tout musicale : Aufray, Allwright, Moustaki et quelques chansons traditionnelles en alsacien ou en allemand apprises des grands-parents, constituent l'éventail de leur répertoire. Et c'est ainsi que débute l'histoire des Luschtiga, dont Gérard dira, a posteriori, qu'elle fut vraiment « le grand événement de sa jeunesse ». Un beau jour, Eugène entame le couplet d'une chanson traditionnelle alsacienne. Celle-ci leur plaît tant et si bien qu'ils finissent par l'apprendre par cœur afin de la chanter inlassablement en duo. Les années passent, les enfants grandissent, sans pour autant se départir d'un goût prononcé pour le chant. Leur répertoire s'étoffe, se complète de chansons typiques de la Vallée de Munster, dites « marcaires ». En 69, les premiers soubresauts du folk voient le jour ; les régions prennent conscience de leurs particularismes. Pour Gérard et Eugène, le choc se produit à Strasbourg, siège du revivalisme alsacien. Inscrits à l'université, les garçons partagent une chambre au séminaire protestant de Saint-Thomas. C'est l'occasion rêvée de tester leur répertoire devant un auditoire d'étudiants résidents ou de passage. Enfin, le bouillonnement universitaire strasbourgeois leur ouvre les yeux sur la situation alsacienne ; ils découvrent l'existence d'une culture régionale d'une grande richesse : histoire, dialecte, arts et traditions populaires, chansons, autant d'éléments occultés par les enseignements du collège et du lycée ! Progressivement, le duo se fait connaître ; il répand ses chants dans la région et répond présent à toutes les manifestations culturelles et musicales locales. Chacun de leur passage est ponctué d'encouragements et d'incitations à poursuivre dans cette voie. Duo anonyme jusque-là, la nécessité de choisir un nom s'impose en juin 71 ; programmés à l'Aubette de Strasbourg, dans le cadre d'une soirée alsacienne, la décision tombe : ce sera D'Luschtiga Malcker. Ensuite, tout s'enchaîne très vite, le groupe se laisse entraîner dans le tourbillon du revivalisme alsacien, porté par un succès incontestable et justifié : « Notre force était l'extrême soin apporté, par de nombreuses heures de travail, à la qualité des prestations vocales », déclare Gérard. A l'été 71, c'est la rencontre avec Roger Siffer, le chantre du mouvement alsacien, au détour d'une fête locale (voir à *Siffer*). Charmé par le duo, celui-ci leur propose de participer à sa petite anthologie de la chanson alsacienne. Dès lors, Siffer prend en charge la promotion du groupe, aussitôt projeté dans le cercle des défenseurs de la culture alsacienne : Jean Dentinger, François Brumbt et tant d'autres, poètes, écrivains, universitaires font désormais partie de leur univers.

En 74, paraît le disque *Folklore de la Vallée de Munster*, véritable consécration pour le duo alors chargé de représenter l'Alsace au festival de Lorient. Gérard se souvient : « ce fut une expérience mémorable puisque j'ai entendu à Lorient les mythiques soeurs Goadec ! »

Le groupe tourne en Suisse et en Allemagne mais le berceau natal demeure son terrain de prédilection : « Le week-end, nous sillonnions l'Alsace, pour animer des fêtes paroissiales, associatives, des soirées alsaciennes, des fêtes de la bière, de l'escargot... ». D'autre part, mû par le désir d'étoffer son répertoire, le duo se lance dans la quête aux vieux airs sur le terrain alsacien : « nous avons bénéficié de l'aide précieuse de Jeanne Lau (1890-1975) qui nous a transmis beaucoup de chansons, ainsi que du couple de fermiers aubergistes Jean et Catherine Braesch, en fonction dans le Marcaire du Schiessroth. Ils nous ont vraiment permis d'entrer en relation avec le vivant de la tradition orale. Pour moi, ce fut une

passionnante période de formation et de découvertes qui me servent encore aujourd'hui », déclare Gérard. Réunissant quelques 30 chansons marcaires, ils les publieront ultérieurement dans les annuaires de la société d'Histoire du Val et de la Ville de Munster, dont Gérard devient le président en 83.

Quatre années durant, les Luschtiga sont les vedettes du spectacle de Siffer. Pour costume, nos amis avaient jusque-là adopté la tenue marcaire. Le succès montant, ils se confectionnent des costumes de scène ; gilet, redingote, culotte et tricorne les transforment en parfaits bourgeois du XVIII^e siècle ! Progressivement, un véritable travail d'équipe se met en place : Gérard se charge de la recherche de textes et des touches d'humour sur scène, tandis qu'Eugène concentre son action sur l'aspect musical.

En 76, les Luschtiga enregistrent un second album, intitulé *Danses traditionnelles d'Alsace*.

Il s'agira malheureusement de leur ultime album. Et la consécration obtenue l'année suivante sous la forme d'un Bretzel d'Or, distinction remise au meilleur groupe alsacien de l'année, entérine la fin d'une aventure. La scène n'apparaît plus qu'en toile de fond de leurs multiples activités. Eugène fonde une famille, devient professeur de musique puis directeur du conservatoire de musique de Colmar. Gérard se lance, de son côté, dans la recherche ethno-historique et l'écriture de livres dont la majeure partie évoque les légendes, rites et traditions alsaciennes. Gérard est d'ailleurs conteur à ses heures. Enfin, la Fédération des Universités Populaires d'Alsace lui a confié la tâche de chargé de la culture régionale.

Les Luschtiga chantèrent officiellement, pour la dernière fois, à l'occasion de l'exposition sur les Marcaires organisée au Musée Alsacien, en 1987.

Discographie.

Folklore de la vallée de Munster. Prodisc, PS 37403, 1974.

Danses traditionnelles d'Alsace. Prodisc, PS 376115, 1976.

La Manivelle

Groupe de folk alsacien anticonformiste, dominé par les personnalités charismatiques de Liselotte Hamm et de Jean-Marie Hummel.

Liselotte Hamm : chant, flûte à bec, cromorne, vielle à roue, percussions / Jean-Marie Hummel : chant, piano, accordéon, vielle à roue, saxophone, percussions / Jeff Benignus : chant, guitare acoustique et électrique, vielle à roue, percussions.

Née à Strasbourg, de mère allemande et de père alsacien, Liselotte, petite fille, chante déjà au sein de la chorale municipale mais aussi à la maison, si bien que sa nourrice lui dit régulièrement : « ne m'envieille maintenant plus les oreilles avec ta chanterie ! ». Rien n'y fait, Liselotte devint institutrice mais conserve un goût pour le chant qui porte ses fruits quelques années plus tard. De son côté, Jean-Marie grandit dans une boulangerie strasbourgeoise, ce qui ne l'empêche pas de cultiver un don musical, et de s'inscrire au conservatoire en solfège et en piano. Lorsqu'ils se rencontrent, nos jeunes gens n'ont aucune attirance particulière pour le folk. En 75, ils participent, dans une arrière-cour de Strasbourg, à une fête alsacienne dont le maître de cérémonie n'est autre que Roger Siffer, chanteur de la nouvelle chanson alsacienne. Chansons et farandoles se succèdent dans une ambiance des plus conviviales. Liselotte et Jean-Marie découvrent la joie de chanter en alsacien. Pourtant, ils n'apprécient pas la démarche de Siffer, centrée sur le collectage et la recherche d'une tradition musicale tellement lointaine qu'elle en devient incompréhensible et ne dit plus rien à personne. En 78, un copain bien connu du milieu revivaliste alsacien, Richard Weiss, leur propose de faire les arrangements de son dernier album. Le couple accepte et décide, après coup, de fonder son propre groupe de folk. Celui-ci se pose, dès le départ, en marge du folk alsacien traditionnel : « Notre musique est bâtarde, elle vient de partout, elle est peu soucieuse de la vérité traditionnelle quand celle-ci est paralysante ou morte », avertit la pochette du premier album de La Manivelle.

A peine fondé, le duo augmenté d'un troisième individu, Jeff Benignus, enregistre. Jeff, né à Dakar de mère alsacienne et de père calédonien, a grandi à Briançon. Guitariste autodidacte, il partage avec ses acolytes le goût de l'ouverture et du métissage musical. Sans scrupules, nos trois musiciens se dotent de vielles à roue en principe bannies de l'attirail du parfait folkeux alsacien. Simplement parce que la vielle, entendue sur les disques de René Zosso ou de Claude Flagel, les fascine. *Adieu père je préfère être musicien* est un album déroutant, à mille lieues du folk alsacien traditionnel de Gérard Géraud. Liselotte, Jean-Marie et Jeff interprètent des textes d'Apollinaire, de Hans Arp, d'Henri Michaux, des chansons populaires alsaciennes de source orale ou issues des collectages de Goethe et de Richard Weiss, le tout sur des airs traditionnels ou de leur propre composition. *La Ronde de la Musique* de juillet 79, écrit à leur sujet : « C'est un kaléidoscope à perdre la boule. Ils passent d'une langue à l'autre au milieu d'une chanson, changent d'instruments, font les fous, jouent des personnages, contrefont des voix insensées. Ils sont trois mais se démènent comme quinze... La Manivelle, c'est indescriptible et ça s'écoute en écarquillant les oreilles. » Oscillant entre folk, chanson et théâtre — Jean-Marie et Jeff travaillaient dans une troupe de théâtre alsacien avant de fonder La Manivelle —, le groupe use, sans peur de choquer, d'effets psychédéliques et d'une bonne dose d'humour. Se moquant de la tradition pure et dure, ils prennent ce que bon leur semble, sans souci des conventions. La Manivelle ne démordra pas de cet anticonformisme, interdisant par là même, toute classification catégorique du trio.

Après leur première apparition en public au festival de Saint-Jean-de-Maurienne, ils deviennent très vite des musiciens de bal, tournent dans les fêtes locales. Leur orchestre se compose d'une section rythmique, d'un accordéon, d'un orgue électrique et d'un saxo. En 79, La Manivelle raconte à sa manière l'histoire de l'Alsace de 1900 à 1930 par le biais d'un spectacle musical intitulé *Krawall*. Cette démarche « vulgarisatrice » est la raison d'être du groupe, le motif même de sa création. « Il nous paraissait plus intéressant d'évoquer l'histoire récente de l'Alsace en chansons plutôt que d'interpréter de vieux textes faisant l'éloge d'une campagne et d'une nature soi-disant idylliques. Ce qui, de toute manière, est faux puisque la connerie des hommes se charge de dénaturer le paysage ! », explique Jean-Marie. En deuxième partie, *Oncle Jean*, pièce de théâtre de Jean-Paul Dadelsen, mise en musique par Jean-Marie, évoque la vie d'un Alsacien sur le mode à la fois poétique et comique. Entre cabaret et show musical, le spectacle ridiculise l'Alsace des clichés, de l'Alsacien typique au bec de cigogne, en passant par la choucroute ! Vous l'aurez compris, La Manivelle est un groupe engagé, défendant la cause d'une culture longtemps opprimée, ridiculisée.

Peu après, les artistes tombent sur une annonce dans le journal : les Jeunesses Musicales font passer une audition au Goethe Institute à Paris le 1er mai 79. Sans hésiter, le trio débarque dans la capitale, présente un spectacle pour enfants, intitulé *Le Pouvoir de la Musique* et remporte le concours. Chaque année, La Manivelle part sur les routes de France pour une tournée de trois semaines, et rencontre le jeune public d'une région. Le spectacle qui raconte, à travers de courtes séquences, les divers types d'utilisation de la musique dans la société, fait un tabac. En outre, les tournées sont toujours d'excellents moments, de franche rigolade, qui ne s'achèvent qu'avec la disparition du groupe en 83. Jean-Marie précise avec l'humour qui le caractérise : « C'est là qu'on a appris à manger dans les restaurants ! », « de qualité », ajoute Liselotte

D'un spectacle à l'autre, Liselotte et Jean-Marie poursuivent leur route. Leur dernière création *Seppi, Fatima, Jo et les autres*, est une véritable bombe anti Front National, dans une région où le parti d'extrême-droite gagne irrémédiablement du terrain. Liselotte et Jean-Marie se sont associés pour l'occasion à Daniel Muringer de Gérard Géraud ainsi qu'à trois musiciens d'origine marocaine et iranienne. Les six comédiens/chanteurs/musiciens interprètent un ensemble de chansons antinationalistes et antiracistes, revisitées à la mode alsacienne, allemande, yiddisch, marocaine et moyen-orientale. Leur concept est simple : faire passer au public un message de fraternité et d'ouverture culturelle. En somme, le duo alsacien a poursuivi avec succès dans la voie qu'il avait choisie 20 ans plus tôt ; celle de

l'engagement, de la défense des cultures opprimées, alsaciennes autrefois, maghrébines aujourd'hui. Voilà de quoi donner matière à réflexion aux militants FN qui auraient cru pouvoir récupérer à leur propre compte le mouvement des musiques traditionnelles et assimilées !

Discographie.

Adieu père, je préfère être musicien... EMA 8113, 1978.

Firio. EMA 8113, 1981.

Tous des Johnny. EMA 8751, 1986.

Liselotte chante Srasbourg. SCA 0103, 1987.

Seppi, Fatima, Jo et les Autres. EMA 98217, 1998.

7. LA DEUXIEME VAGUE DU FOLK

Chalibaude

Groupe de folk électrifié original bien que méconnu, dont les membres sont originaires de Châtellerauld, de Nantes et de Poitiers.

Michel : guitare acoustique, basse, vielle, dulcimer, flûte de pan, chant / Christian : guitare acoustique et électrique, bottleneck, basse, cromornes, chalumeau, banjo, chant / Jojo : violon, orgue / Popoff : batterie, percussions, flûte / Francis : cromorne.

Laissons aux musiciens de ce groupe le soin de se présenter : « Chalibaude (mot qui signifie « feu de joie » en patois poitevin) est un groupe formé de cinq musiciens qui se sont réunis pour créer une musique personnelle à partir de chansons et d'airs traditionnels du Poitou et des provinces de l'Ouest (Angoumois, Aunis-Saintonge). ».

Les Noces du Papillon est un disque fort sympathique, original et varié. Les arrangements, de qualité, offrent un mélange réussi de tradition et de modernité. Le groupe recourt aux instruments anciens (cromorne), traditionnel (vielle à roue) et moderne (guitare électrique, batterie). L'électrification n'apparaît, le plus souvent, que sous la forme de petites touches de guitare électrique, de rythmes de basse ou de roulements de batterie. Elle se déchaîne parfois en une sorte de folk hard-rock, beaucoup moins convaincant — cf. *Arantelle*, seule composition des musiciens. A noter l'originalité des textes parfois interprétés en patois poitevin ; de source traditionnelle, ils content l'histoire d'animaux que l'on veut marier (*les Noces du Papillon*, *l'Alouette et le Marlot*), reprennent des chansons de mariage ; dans *la Cuillère et la marmite*, le dialogue entre une mère et son futur beau-fils est ponctué, comme le titre l'indique, de « cuillers et de marmittes ». A d'autres reprises, la satire prend le dessus ; un campagnard fraîchement débarqué en ville, découvre la mascarade de *la Messe à Poitiers*, tandis que *Jarni Perrot*, après un long voyage en mer, rentre au village et se voit assailli par une foule de questions stupides. En somme, les chansons niaises n'ont pas leur place dans le répertoire de Chalibaude ; de bergère et d'amour platonique, il n'est point question. La chanson titre de l'album enchantera très certainement l'auditeur. Mystérieuse, elle alterne les passages feutrés où une voix semble chuchoter à l'oreille des secrets sur un fond de bourdon, et les passages rythmés interprétés à la vielle, au cromorne et au violon, avec, en prime, quelques percussions et roulements de batterie écossaise. En ouverture de l'album, l'instrumental *Là-bas dans les prairies*, sobrement joué à la basse, aux guitares acoustiques et électriques et à la vielle à roue, révèle une mélodie de toute beauté. Retenons, enfin, l'usage inhabituel dans le folk d'une flûte de Pan (cf. *la Maîtresse du voltigeur*). Chalibaude explique à ce sujet : « Cet instrument, contrairement à ce que l'on croit communément, a bien été employé en Europe de l'Ouest, et notamment en France depuis de nombreux siècles. [...]. Au XVII^e siècle, Martin Mersenne la cite dans son *Harmonie Universelle*. Il en fait une description très intéressante et dit qu'on l'appelait également Sifflet de chaudronnier parce que ces derniers en sonnaient par les rues. »

Discographie.

Les Noces du Papillon. Cezame CEZ 1017.

La Chavannée d'Montbel

L'illustre Chavannée est incontestablement le groupe d'un homme, Frédéric Paris, joueur de cornemuse émérite. Elle centre son répertoire sur la région du Bourbonnais et pratique une musique traditionnelle acoustique, sans artifice.

Frédéric Paris : vielle, cornemuse, pinet, violon, accordéon diatonique, flûtiaux, chant / Michel Pichon : vielle, flûtiaux / Evelyne Saulzet : chant.

Lorsque la formation se fait connaître du public folk, en 1976, elle fait immédiatement l'objet d'un article dans *Rock & Folk*. Jacques Vassal écrit à son sujet : « La Chavannée est l'un des premiers groupes folks qui semble pouvoir prétendre à une audience nationale à partir d'un répertoire régional très précis, mais, au contraire des groupes bretons, alsaciens ou occitans, sans le tremplin politique d'une minorité. » Par ailleurs, les motivations de la formation sont clairement explicitées sur la pochette de son premier 33 tours : la Chavannée se pose en « groupe de recherche et d'expression paysannes du canton de Lurcy Lévis », et affirme « représenter les traditions populaires du bocage bourbonnais ». Sorti en 1976 chez Discovale, l'enregistrement offre une place de choix aux cornemuses et aux vielles. Les bourrées et les polkas se taillent la part du lion, tandis que surgissent, à l'improviste, un branle ou bien encore un ravissant « regret ». Ce dernier est interprété au moyen d'un pinet, sorte de petite flûte en roseau, à anche battante reconstitué par les musiciens du groupe. Pour ce faire, ils se sont basés sur les modèles ancestraux trouvés dans la région et ont utilisé les roseaux de l'étang de Billot, situé non loin de Lurcy Lévis. Quelques chansons révèlent le duo Dominique Paris-Evelyne Saulzet, dans un style sobre, épuré s'il en est, puisque lorsqu'ils ne chantent pas a capella, ils sont accompagnés d'un unique violon (*A l'âge de 15 ans, le Galant sauvé, la Mère aux trois filles*). Toutefois, la Chavannée n'est bien évidemment pas un groupe vocal. Elle met au centre de ses préoccupations la musique et l'interprétation d'airs traditionnels régionaux. A noter la *Bourrée des tornas*, au rythme effréné, martelée de coups de « tornas » : « Cette bourrée des muletiers de la forêt de Tronçais est une danse symbolisant parfaitement le caractère de cette corporation un peu marginale. Chacun doit essayer de surpasser l'autre dans la complexité des figures et la rapidité de leur exécution, cela avec un tornas, c'est à dire un bâton. Si les concurrents sont nombreux au début, le sonneur sait qu'il doit accélérer la cadence au maximum, pour qu'il ne reste finalement qu'un seul exécutant. Cette bourrée est bien sûr jouée au berliron (cornemuse à bourdon), instrument de prédilection des muletiers. »

La Chavannée d'Montbel poursuit aujourd'hui sa carrière sous le nom raccourci de La Chavannée.

Discographie.

La Chavannée d'Montbel. *Le Bourbonnais, chants et danses*. Discovale WM02. 1976.

Ellébore.

L'un des premiers groupes de folk angevin.

François Denis (vielle à roue, accordéon diatonique) / Pierre Lecompte (chant, violon, mandole, percussions) / Jean-Loïc Le Quellec (violon) / Denis Le Vraux (accordéon diatonique, hautbois du Poitou, violon, chant) / Patrick Robin (violon, hautbois du Poitou) / Thierry Robin (mandoline, guitare).

Ellébore est né en 1977 à la MJC. d'Angers, de la rencontre de jeunes gens originaires de la région angevine. Denis Le Vraux, élevé en milieu rural, connaît bien la musique des groupes folkloriques régionaux dont ses parents ont fait partie. Pourtant, l'on ne peut pas dire que cette musique l'ait transporté. Lorsque Roger Mason et les gens du Bourdon débarquent à la MJC d'Angers, il est surpris de constater que le traditionnel français suscite l'intérêt de toute une partie de la jeunesse. Denis joue déjà un peu de guitare et de banjo, il touche alors au dulcimer, écoute des disques de folk, puis part, avec des copains, en quête des musiciens « routiniers », c'est-à-dire de tradition orale, en Anjou, Sud-Mayenne et Vendée. Les paysans rencontrés s'avèrent pour certains excellents pédagogues ; comme ce dénommé Michel Fortin, ancien fermier et violoneux hors pair, chez qui Denis a passé des heures, en Vendée : « il a vraiment guidé mon oreille et mes yeux », déclare-t-il. Ce qui touche avant

tout le jeune homme, c'est « cette façon humaine de pratiquer la musique » et la rencontre, chaleureuse, de personnes âgés dont il a tout à apprendre. Denis se forme ainsi à la pratique du violon et de l'accordéon. En 1977, Denis Le Vraux, François Denis (vielle à roue, accordéon diatonique), et les violoneux Jean-Loïc Le Quellec et Patrick Robin fondent Ellébore, un groupe voué à l'interprétation du patrimoine régional. Les collectages vont bon train et les campagnes d'Anjou, de Mayenne et de Vendée sont devenues le jardin d'Eden de nos amis. Le groupe joue dans les bars et les salles des fêtes du coin. Mises à part quelques cessions au Québec, en Suisse et au Danemark, leur musique s'exporte peu. La formation n'y tient pas et son mot d'ordre se résume en un mot : le plaisir. Nos musiciens fondent, à peu près à la même époque, l'association Ellébore, dont le but est de « rechercher, transmettre et publier » le patrimoine traditionnel régional. Grâce à leurs enquêtes de terrain, échelonnées sur dix ans (de 75 à 85 environ), ils constituent une formidable banque de données.

Quelques temps plus tard, le petit frère de Patrick, un certain Thierry Robin, joueur de guitare et de mandoline, rejoint le groupe. Le guitariste aujourd'hui bien connu, commença, et oui, dans un petit groupe de folk de la région d'Angers ! Il sera le seul à devenir professionnel, les autres ayant d'autres passions : la lutherie en ce qui concerne Patrick Robin et François Denis, l'ethnologie dans le cas de Jean-Loïc et le professorat pour Denis. Pour l'heure, Ellébore se dote d'un sixième musicien, contrebassiste à la base, du nom de Pierre Lecompte. Celui-ci chante aux côtés de Denis Le Vraux et joue du violon, de la mandole et des percussions. En 79, sort le premier album d'Ellébore, *Danses d'Anjou et de Vendée*. Denis se souvient : « on s'est simplement dit : tiens, ce serait bien d'enregistrer ce qu'on fait en ce moment ! » Le groupe signe chez Diskan et réalise un premier album sympathique, sans plus, dont le mérite principal est d'aborder un répertoire peu exploré. Trois chansons traditionnelles inédites donnent de bons exemples de chants accompagnés au violon, *Le mouillotin*, *Quand la bergère s'en va aux champs* et *J'ai fait l'amour à une brune*. Pour le reste, l'on trouvera des instrumentaux, mettant en valeur les violons, la vielle et l'accordéon. Notons que la mandole, la mandoline et les deux vielles ont été fabriquées par François Denis, luthier de métier. Denis Le Vraux enregistre peu après une méthode d'accordéon diatonique, intitulée *Musique de danse pour accordéon diatonique*, chez Diskan. Le disque est accompagné d'un livret de tablatures. Dès lors, Denis sera régulièrement amené à animer des stages dans toute la France, et ce jusque vers 85. L'association Ellébore sert de cadre à cette action et propose, outre les stages instrumentaux, des animations scolaires et des bals traditionnels.

En 81 sort le second disque d'Ellébore, autoproduit, *En avant là, Baptis'Garreau !*. Consacré aux danses traditionnelles d'Anjou, il est accompagné d'un livret donnant des informations sur les différentes danses. Participe à cet album, Michel Kerboeuf, vieil et accordéoniste. Quittant sa Bretagne natale et, par la même occasion, La Mirlitantouille (voir à ce nom), le musicien s'installe à Angers et rejoint Ellébore.

Le groupe continue son bonhomme de chemin, anime les bals, sans prétention aucune : « On joue, en premier lieu, parce que ça nous plaît. On se dit que cela peut intéresser d'autres gens mais on ne prêche rien », explique Denis Le Vraux. En 83, cependant, Ellébore s'essouffle, et ressent le besoin de passer à autre chose, d'abandonner les « fonctionnaires du folk », comme les appelle Denis, d'aller soit dans le sens d'une musique plus traditionnelle, soit vers une musique beaucoup plus musette.

En 1983, ce passage à vide se traduit, en ce qui concerne Denis, par la création d'un autre groupe, même s'il n'abandonne pas Ellébore : Bal chez Temporel, avec Bernard Garet (accordéon, flûtes), Patrick Desauay (guitare) et Pierre Lecompte (contrebasse, percussions). Le répertoire du groupe toujours axé sur le bal mais plus créatif, se compose de contredanses et de chansons à danser pré-musettes. Lorsque le groupe se dissout, dissolution motivée par le désir de Denis d'aller plus loin dans la voie de la création, Bernard (accordéon diatonique, flûtes) vient rejoindre Ellébore, désormais composé de Jeanne Marie Côme (chant, guitare), de Philippe Cabot (clarinettes), et de Denis Le Vraux (accordéon, chant).

Ellébore part dans une toute nouvelle direction, son répertoire évolue désormais vers la chanson des marinières de la Loire. Comme Denis le fit dans les campagnes angevines, nos amis sillonnent les bords de Loire à la recherche de quelques bons vieux marinières disposés à livrer leur lot de chansons traditionnelles, à leur inculquer des notions de navigation et les secrets de leur métier de charpentier. Leur répertoire se compose alors de chansons traditionnelles mais aussi et surtout de créations personnelles inspirées de cette tradition. Poésie du verbe, mise en scène de spectacles centrés sur un thème particulier, Ellébore a trouvé sa voix à mi-chemin entre folk et chanson française mâtinée d'influence musette. Aujourd'hui, Philippe Cabot ne fait plus partie du groupe, mais un nouvel énergumène, Dominique Boulmer, est venu s'ajouter au trio. Absent de la scène, ce dernier n'en est pas moins essentiel à la formation, puisqu'il écrit presque tous les textes d'Ellébore. Avec *Balise en Galerne* et *Rue du Tangage*, deux spectacles de créations, nos amis ont su fidéliser un public régional et trouver les mots justes pour parler de la Loire et de ses marinières.

Discographie.

Chansons et danses d'Anjou et de Vendée. Diskan DK 016, 1979.

Musique de danses pour accordéon diatonique. Diskan, 1979.

En avant là, Baptis'Garreau ! Ellébore ELL 02, 1981.

Bal Chez Temporel. TPL01 45 tours.

Balise en Galerne, rue du Tangage, chansons pour la marine de voile. C.D. Geste Editions CDUP 69.

Maluzerne

Originaire de Bondy en région parisienne, Maluzerne interprète des danses et des chants traditionnels de toutes les régions de France.

Yves Neff : piano, mandoloncelle, accordéon, percussions, chant / Michel Le Cam : violon, mandoline, dulcimer, guitare, percussions, chant / Bernard Dimet : vielle à roue, dulcimer, guitare, percussions, chant / Manuel « Manu » Murcia : accordéon, mélodéon, flûtes, cromorne, piano, percussions, chant.

Fondé en 77, Maluzerne enregistre deux ans plus tard son premier album *Chants et musiques à danser*. Produit et distribué par les musiciens, l'album sera réédité en 80 au Chant du Monde. Si les instrumentaux et les vocaux de Maluzerne sont travaillés, la formation manque néanmoins d'originalité. Les chants à répondre, en particulier, ont un air de « déjà entendu », et Mélusine n'appréciera pas du tout que ses vocaux fassent l'objet d'une contrefaçon aussi flagrante. A noter l'utilisation d'une vielle électroacoustique, qui, mêlée au cromorne, au dulcimer ou au violon, offre une dimension presque surréaliste (cf. *Prends garde au loup*, bourrée d'Auvergne, ou *l'Alouette*, branle originaire de Lorraine).

En 81, Maluzerne enregistre son deuxième album *Nous sommes venus vous voir*, au Chant du Monde. Il est de bien meilleure qualité que le précédent. Jacques Blackstone, à la fois bassiste et pianiste, a remplacé Yves Neff. Il apporte à la formation une ouverture, grâce aux claviers, synthétiseurs, orgues liturgiques et de barbarie. Malgré ces quelques apports, l'esprit de Maluzerne ne change pas et le deuxième 33 tours de la formation reste dans la continuité du premier. L'éventail du répertoire abordé est vaste : chansons de noces de tradition française, québécoise, cajun ou moyenâgeuse, danses bretonnes et hanter-dro, contredanses de Suède. Si la plupart des titres sont d'essence traditionnelle, d'autres résultent de la créativité des musiciens. A noter l'interprétation d'une chanson cajun aux paroles complètement délirantes, *La Crème de marrons*. Malheureusement, Maluzerne n'échappe pas au cliché et ce titre rappelle étrangement la musique de Gérard Dôle, le pape du cajun en France. L'hunter-dro *Le Romarin*, collectage de l'ethnologue Jean-Michel Guilcher (le père d'Yvon de Mélusine), est une nouvelle copie des chants à répondre « mélusiniens ». En outre, le chanteur principal, Michel, qui apparemment ne parvient pas à

trouver sa personnalité vocale, s'inspire, cette fois-ci, du chant bien particulier de Gabriel Yacoub...

Discographie.

Chants et musiques à danser. Chant du Monde LDX 74721. 1980.

Nous sommes venus vous voir. Chant du Monde LDX 74757. 1981.

Maluzerne. Chant du Monde LDX 74786. 1982.

Le Folk qui chante et qui danse. Le Chant du Monde / Harmonia Mundi.

Tarentule

Tarentule se présente comme un groupe d'exception dans le milieu du folk. Son répertoire, bien que comprenant quelques chansons traditionnelles, propose un vaste éventail de danses de la Renaissance. De surcroît, l'interprétation en est savante et les arrangements extrêmement sophistiqués.

Jean-Patrick Hélard : violon, guitare, psaltérion, percussions / José Ponzone : chant, mandolincelle, cornet à piston, courteau, flûte à bec, vielle à roue, violoncelle, percussions / Bernard Lasbleiz : chant, concertina, percussions / Alain Rolland : chant, mandole, violon, psaltérion, dulcimer, violoncelle, guitare portugaise, percussions

Le premier album de Tarentule, enregistré en 1977, sort l'année suivante chez Arfolk. L'essentiel du répertoire est tiré de recueils de chansons traditionnelles françaises du type « Canteloube » ou « Barbillat-Touraine », et de recueils de danses datées de la Renaissance. Y figurent également quelques collectages réalisés par les membres du groupe, dont l'action est demeurée concentrée sur le Poitou et la région du Centre. D'un point de vue instrumental, il n'y a rien à dire au sujet de Tarentule ; leur musique est tout simplement parfaite. Si bien souvent les groupes de folk paraissent peu soucieux des qualités techniques de leurs enregistrements, Tarentule, au contraire, y accorde un intérêt particulier. De surcharge, il n'est pas question ; chaque instrument se voit attribuer une place précise, intervient au bon moment dans une musique épurée, limpide. Chose que Sourdeline, groupe proche de Tarentule par le répertoire abordé, parvient peu ou prou à faire. En fait, notre groupe crée un folk que je nommerai « classique », « grégorien et « ancien ». « Classique », tout d'abord, du point de vue de l'interprétation : certains phrasés de violon ou de guitare, l'usage du violoncelle ne sont pas sans rapport avec la musique classique. « Ancien » parce que le courteau, la mandole ou le mandolincelle sont hérités du Moyen Age. « Grégorien » enfin, par la façon de chanter, d'interpréter des chansons traditionnelles du XVIII^e ou XIX^e siècle en chœurs, a capella. Tarentule apparaît comme un groupe d'excellent niveau vocal ; les polyphonies parcourant tout l'album, sont tout simplement magnifiques. *Le Déserteur du régiment d'Auvergne*, grand classique du folk, en constitue la preuve irréfutable. A ce sujet, la voix du chanteur, sa façon de chanter ne sont pas sans rapport avec celles de Gabriel Yacoub. Les intonations quelque peu nasillardes des chanteurs nous rappellent que Tarentule appartient bien à la mouvance folk. Les thèmes abordés, la désertion, le départ à l'armée (*Adieu ma si charmante blonde*), les chansons de meunières, qui valent bien celles de bergères (*L'Oiseau de la meunière*), les traditions paysannes liées aux mois de l'année (*Trimousette* est une chanson de quête pour le 1^{er} mai), sont autant de signes d'appartenance au folk. A noter, l'irruption d'un Noël bourguignon interprété en vieux français, *Au Saint Nau*. Tarentule est un excellent groupe, très au point, même si, à bien des égards, il peut paraître quelque peu austère, rigide.

Discographie.

Tarentule. Arfolk SB365. 1978.

Café-Charbon

Trio instrumental, Café-Charbon aborde un répertoire original : aucun groupe n'avait jusque-là placé la musique auvergnate de Paris au centre de ses préoccupations. Celle-ci est interprétée très sobrement, dans un style parfois plus proche des musiques traditionnelles que du folk.

Dominique Paris : cabrettes / Marc Anthony : vieilles / Jean-François Vrod : violon.

Malgré les excellents musiciens que compte Café-Charbon, à noter en particulier les talents du violoniste Jean-François Vrod, la formation n'a enregistré qu'un seul album. Café Charbon est une association de musiciens soucieux d'explorer et de rendre public un aspect du répertoire auvergnat. *Musiques d'Auvergne à Paris* nous entraîne dans le vieux Paris, au cœur de la Bastille. De la rue de Lappe à celle de la Roquette, les cafés et restaurants auvergnats sont légion ; ils apparaissent comme le lieu de rencontre privilégié d'une active communauté de musiciens : « C'est vers 1830-1840 que se situe le début de l'émigration massive des Auvergnats vers la capitale. En 1896, il y a plus de 200 bals où les Auvergnats de Paris se retrouvent pour danser. Chanteurs, vielleux, violoneux, cabrettaires et accordéonistes sont là, eux aussi. Une drôle d'histoire vient de commencer... », expliquent les notes de pochette. Dans les années 70, certains de ces établissements continuent d'exister ; c'est le cas de la Galoche d'Aurillac. Cette curieuse institution propose de multiples services : restaurant, bar, charcuterie, marchand de galoches, mais aussi académie de cabrette et d'accordéon deux fois par semaine. Il a donc été aisé pour les musiciens de Café-Charbon de retrouver les tenants d'une tradition toujours vivante et d'apprendre à bonne école. En outre, certains titres émanent de 78 tours d'Ernest Jaillat, accordéoniste. Les bourrées, les valse, les marches, les polkas, les mazurkas, les mélodies de cabrette, etc., se succèdent dans une interprétation très sobre, fidèle à la tradition. La cabrette, le violon et la vielle sont les seuls instruments utilisés. Exception faite de *la Tricoutade*, qui intègre un accordéon : « En 1906, cabrette et accordéon décident de jouer ensemble. C'est la première fois et c'est Chez Bousca, 13, rue de Lappe. Le cabrettair, propriétaire du bal, s'appelle Antonin Bouscatel, l'accordéoniste, un Italien, Charles péguri. Un son nouveau est né ; il marque un tournant important dans l'histoire de cette musique. Cette bourrée, attribuée à Bouscatel, reste un des morceaux fétiches des cabrettaires. » Dans ce titre à découvrir, la cabrette de Dominique Paris est accompagnée de l'accordéon de Raymond Rieu. Enfin, *Musiques d'Auvergne à Paris* est accompagné de notes de pochette très complètes.

Jean-François Vrod et Marc Anthony poursuivent une brillante carrière de musicien professionnel alors que Dominique Paris, amateur éclairé, s'affirme comme un des meilleurs joueurs de cabrette actuel.

Discographie.

Café-Charbons. *Musiques d'Auvergne à Paris*. Auvidis AV4515, 1985.

ANNEXES

ANNEXE 1 : LETTRE OUVERTE DU FOLKSINGER AMERICAIN PETE SEEGER.

La lettre de Pete Seeger a été publiée dans le n°63 de *Rock and Folk*, daté du mois d'avril 1972. Jacques Vassal s'est chargé de la traduire. Elle fut une référence pour le mouvement folk français.

« Chers Amis,

« J'ECRIS CETTE LETTRE A L'INTENTION DES JEUNES GENS QUI, AU-DEHORS DES ETATS-UNIS, SONT FORTEMENT ATTIREES PAR LA MUSIQUE FOLK ET POP DE CE PAYS.

« Je vous ai rencontrés dans trente-quatre pays d'Asie, d'Europe, d'Afrique et d'Amérique latine. Je vous ai rencontrés dans les universités artificielles des grandes villes et des petits pays. J'ai vu vos yeux briller au son de ma guitare ou de mon banjo, ou à l'écoute des traductions des paroles intrigantes de mes chansons. Je vous ai vus aussi taper du pied avec plaisir sur les tout derniers enregistrements de jazz ou de rock à succès.

« J'écris pour trois raisons. D'abord j'espère que vous n'aimez pas toute notre musique : une partie d'entre elle représente la vie des travailleurs noirs et blancs luttant de toutes leurs forces pour survivre. Mais une autre partie représente les tentatives de la classe dirigeante américaine pour distraire les gens et leur faire oublier leurs problèmes. Une autre partie encore est une combinaison tellement subtile des deux éléments précités qu'il est presque impossible de les démêler.

« Deuxièmement, dans votre empressement à apprendre les styles musicaux venant de l'étranger, il y a un réel danger que vous oubliiez la musique de votre pays, l'ancienne comme la nouvelle. Certes, à mesure que change notre vie, nos goûts musicaux vont changer quelque peu. Mais il devrait être possible d'apprendre du neuf sans oublier le vieux.

« Troisièmement, j'aimerais essayer de vous persuader, si vous voulez vraiment être des jeunes gens « modernes », d'écouter la musique de tous les pays, et pas seulement des Etats-Unis. Les savants suivent les découvertes dans le monde entier et sont attentifs à l'utilisation d'une bonne idée nouvelle. Les experts en nutrition cherchent autour du monde des variétés de plantes à cultiver. De même, dans quelque coin obscur du monde, aujourd'hui même il peut exister un instrument ou un style de musique beau et expressif qui pourrait s'avérer exactement à votre goût. Pourquoi ne pas aider à le chercher ?

« Permettez-moi de pénétrer ces trois points plus en détail. Suivez-moi bien : c'est une question de vie ou de mort culturelle pour votre pays.

« COMMENT JE DEFINIS LA DIFFERENCE ENTRE LES MUSIQUES FOLK ET POP ?

« Ne nous embêtons pas à en faire toute une histoire. Regardons le problème historiquement. Dans l'ancien temps, quand les hommes et les femmes vivaient de la cueillette, les gens ne connaissaient qu'une sorte de musique. Tous les hommes connaissaient les mêmes chants de chasse et les mêmes chansons de guerre ; toutes les femmes connaissaient les mêmes berceuses.

« Puis l'humanité apprit l'agriculture. Une prospérité nouvelle entraîna l'ascension d'une forme d'aristocratie dans chaque pays où l'agriculture remplaçait la chasse. Cette aristocratie pouvait désormais se permettre de payer pour que des musiciens professionnels jouent pour elle. Ce fut la première musique des beaux-arts. En Europe, cela conduisit finalement aux orchestres symphoniques dans les palais. En Inde, des sitaristes virtuoses jouaient des nuits entières. Au dehors, dans les huttes paysannes, les gens pauvres continuaient à fabriquer leur musique folklorique. Lorsque surgirent les villes, certains musiciens s'aperçurent qu'ils pouvaient gagner leur vie en faisant la manche sur la place du marché. Ce fut la première musique pop. Elle était moins élégante que dans les palais, mais moins empreinte d'amateurisme que la plupart de celles des huttes paysannes. Ainsi la musique populaire a-t-

elle pendant des siècles occupé un terrain intermédiaire entre la musique des beaux-arts et la musique folklorique... Comme la principale mesure de succès était le nombre de pièces de monnaie récoltées, la musique populaire a tendu à évoluer plus rapidement, comme toutes les modes urbaines. Elle a toujours emprunté volontiers à la musique de beaux-arts et à la musique folklorique n'importe où et partout, les styles à succès se voyant imités et colportés de ville en ville.

« Au XIX^e siècle, la musique populaire américaine ne porta pas un très gros coup à la vie des populations laborieuses. Dix pour cent seulement de la population vivaient dans les villes. Les cow-boys de l'Ouest, les bûcherons venus d'Irlande, les mineurs venus du pays de Galles, les esclaves afro-américains et bien d'autres populations laborieuses avaient tous des styles différents de chansons et de danses. "J'entends chanter l'Amérique avec les divers cantiques que j'entends", écrivait Walt Whitman en 1850.

« Au milieu du XX^e siècle, les cantiques ne sont plus divers. A cette date, quatre-vingt-dix pour cent des Américains vivent en ville. Quatre-vingt-quinze pour cent ont la télévision chez eux. Les arrière-petits-enfants des cow-boys, des bûcherons et des esclaves de tout à l'heure écoutent à peu près la même musique sur les réseaux de TV, tous contrôlés avec vigilance pour ne pas permettre les chansons qui pourraient remettre en cause le *statu quo*. Comment sont-ils contrôlés ? Il n'y a pas un personnage officiel de la TV connu en tant que censeur, mais chaque producteur de télé sait qu'une chanson "à controverse" peut entraîner des ennuis avec des annonceurs publicitaires ou d'autres. C'est l'une des raisons pour lesquelles moi-même et d'autres chanteurs avons eu du mal à passer à la télé depuis vingt-cinq ans. Ce qui est promotionné, c'est la musique populaire "respectable" de la classe dirigeante. Et maintenant elle est promotionnée autour du monde par les plus grandes firmes phonographiques, capables de vendre moins cher et de produire plus que le reste du monde, avec des milliards de petites rondelles en vinyle enregistrées, en vente en Amérique latine et en Asie aussi bien qu'en Europe.

« EXISTE-T-IL UNE MUSIQUE POP POUR ANTI-ESTABLISHMENT AUX ETATS-UNIS ?

« Oui, mais jusque récemment elle n'avait jamais joui d'une distribution commerciale. Les luttes syndicales du XIX^e siècle produisirent des chansons, de même que le mouvement pour l'abolition de l'esclavage ou pour la réforme agraire. Les chansons de Joe Hill, il y a soixante ans, étaient chantées non seulement par les membres radicaux de l'IWW, mais en plus leur humour et leur audace les répandirent dans tout le pays comme des chansons folkloriques : « Tu boufferas de la tarte au ciel quand tu seras mort ! » (*Pie in the sky*).

« Dans les années 30, lorsque j'étais adolescent, la musique populaire, à travers les films, la radio et les disques, tendait à supplanter rapidement bien des formes de musiques locales et régionales des Etats-Unis. Les orchestres rusés et habiles de Broadway et d'Hollywood contribuèrent à cette tentative pour persuader les gens de chasser leurs ennuis en dansant, ou de s'en lamenter avec sentimentalisme. J'eus moi-même de la chance. Après une brève et folle passion pour la musique populaire (je jouais du banjo ténor dans un orchestre scolaire), je découvris l'existence dans mon pays d'une bonne musique que je n'entendais jamais à la radio. Mon père, musicologue de son métier, m'emmena à un festival de danses de montagne, et je tombai amoureux de l'idée d'une musique faite à la maison.

« J'aimais la tonalité vocale stridente des chanteurs, le pas vigoureux des danses. Les paroles des chansons contenaient tout le piment de la vie. Leur humour était mordant sans être trivial. Leur tragique était vrai, dépourvu de sentimentalisme.

« En comparaison, presque toute la musique populaire des années 30 me parut faible et trop douce, avec ses interminables variations sur le thème : "Baby, baby, I need you.". Pour une bonne part, elle semblait participer à cette vieille campagne pour garder les masses satisfaites de leur sort. Au milieu de la plus sévère crise économique, une chanson "tube" disait : "Enveloppe tes ennuis dans tes rêves, et rêve pour chasser tes ennuis."

« Dans les années 40, Woody Guthrie et bien d'autres chanteurs s'organisèrent consciemment pour combattre ce genre de musique. Nous nous organisâmes pour chanter pour les ouvriers et les étudiants, partout où nous pouvions faire entendre nos chansons de lutte. La radio ne nous engagea pas, mais nous n'avions pas compté sur elle. Nous

réunissions des hootenannies pour y chanter nos chansons sur les ouvriers, contre le fascisme, ainsi que les ballades anciennes, des chansons de l'époque des pionniers, sur les ouvriers blancs ou noirs, hommes ou femmes. Nous avons sous-estimé notre adversaire. Nos chansons atteignaient quelques milliers de personnes, tandis que le hit-parade en atteignait des dizaines de millions. A la fin de la guerre froide, nous fûmes même inscrits sur les listes noires et exclus des syndicats. En désespoir de cause, nous tentâmes ensuite d'interpréter nos chansons dans les théâtres ou les boîtes de nuit. Un vieil adage populaire américain dit : "Si tu ne peux pas les battre, joins-toi à eux.". A notre propre surprise, nous commençâmes à avoir du succès... avec des chansons qui n'attaquaient pas la classe dirigeante. L'enregistrement d'une chanson d'amour afro-américaine, *Goodnight Irene*, par les Weavers, se vendit à deux millions d'exemplaires en 1950.

« Ainsi, à notre tour, nous découvriions comment la classe dirigeante des Etats-Unis, culturellement et politiquement, a habilement mis au point un pouvoir pour "coopter" (absorber et désarmer) son opposition. Dans les années 50, les microsillons, commencèrent à rapporter de l'argent à partir de maintes formes d'expression minoritaire. Le monopole serré de Broadway et d'Hollywood était brisé. Des disques faits à Detroit et à Nashville connaissaient aussi le succès.

« DEPUIS 1965 S'EST DEVELOPPE UN GROS MARCHE POUR CE QUE L'ON PEUT NOMMER "LA MUSIQUE MARGINALE".

« Comme la musique folk d'antan, celle-ci est "anti-establishment", mais les jeunes musiciens hautement professionnels attirent souvent des foules de jeunes plus nombreuses que celles du "rock" aseptisé de vedettes aussi "convenables" que Tom Jones. Leur musique souvent n'est pas autorisée à la télévision, parce qu'elle est trop franche dans les domaines de la sexualité, de la marijuana et des idées politiques généralement opposées à l'ordre établi, mais elle est probablement la plus enthousiasmante et talentueuse des musiques américaines actuelles. Les chansons rock contre la guerre ont été un élément important dans toutes les manifestations contre la guerre. Mais notez aussi que ces enregistrements (Bob Dylan, le Grateful Dead, Elton John, le Jefferson Airplane et consorts) rapportent des millions de dollars à l'industrie américaine de la musique. Au total, la puissance de l'industrie de la musique s'est considérablement accrue.

« Beaucoup de jeunes en Europe occidentale ont mordu comme du bon poisson à l'hameçon de la musique pop américaine. Les musiciens de talent des autres pays sont maintenant en concurrence pour mettre pied sur le "Top 40" (terme qui a remplacé celui de "hit-parade") des Etats-Unis. Quatre jeunes prolétaires de Liverpool sont devenus les plus grosses vedettes de l'histoire de la musique.

« Aujourd'hui, les industries de la musique d'Europe occidentale et d'Amérique du Nord, techniquement équipées pour la promotion de tout ce qu'elles veulent (des sitars indiens aux mélodies tziganes russes en passant par les inventions électroniques de dernier cri), sont outillées pour procurer de la musique à écouter à 3,6 milliards d'habitants du globe. Nous sommes à la lisière d'une révolution télévisuelle, avec des programmes diffusés par satellites pour pénétrer les spectateurs de chaque village sur la terre. Cette perspective, comme une grande partie de la technologie moderne, est promesse à la fois d'espoir et d'horreur. Il y a des hommes d'affaires aux Etats-Unis qui préparent un blitz culturel. La coca-colonisation du monde. Et cela ne prendra pas cinquante ans, comme ce fut le cas naguère pour balayer notre musique cow-boy, mais seulement cinquante semaines, pour repousser les musiques nationales du Ceylan, de Costa-Rica, de Madagascar, et les effacer en l'espace d'une génération.

« CELA M'AMENE A LA SECONDE RAISON POUR LAQUELLE JE VOUS ECRIS.

« Aucune personne qui réfléchit n'a envie que les centaines de musiques nationales du globe soient effacées, oubliées. Comparez la situation avec la biologie. Les biologistes savent que pour une planète saine, nous avons besoin d'un maximum de diversité de vie. Si une espèce d'oiseau ou de poisson s'éteint, le canevas écologique de la vie est déchiré. Mais l'agriculture et l'industrie ont permis à l'humanité de croître en nombre au point que l'équilibre écologique en soit sérieusement ébranlé, et l'on peut douter que nos descendants

connaîtront l'air et l'eau purs que nos grands-parents ont connus. Dans les domaines de la culture comme dans ceux de la biologie, il y a une guerre, une lutte constante. D'habitude ce n'est pas la guerre de tonnerre et d'éclairs, mais plutôt la lutte silencieuse, comme entre les racines des arbres dans la forêt, chacun entrant en lice pour avoir sa part d'espace. Mais à l'instar des formes biologiques, celles de la culture ont besoin les unes des autres, même en pleine rivalité. L'une des raisons de la richesse de la musique pop et folk des Etats-Unis, c'est que des musiques diverses se sont trouvées en concurrence côte à côte. Mais ce qui arrive à présent, ce n'est pas cette concurrence. Un flot de musiques importées des Etats-Unis inonde, envahit le monde entier de sa "concurrence". L'homme industrialisé, comme Esaü dans la Bible, vend son patrimoine pour une poignée de cerises.

« En ce moment même, les jeunes d'Europe occidentale sont en train d'oublier la musique de leurs propres pays. Je reçois des lettres de France, de Hollande, de Tchécoslovaquie : "Cher monsieur Seeger, j'aime votre musique parce qu'elle est si enthousiasmante, si variée.". En réponse, je leur demande ce qu'ils pensent de leur propre musique folklorique, et souvent ils répondent boiteusement : "Mon pays a très peu de musique folklorique ; elle n'est pas très intéressante.". La vérité est qu'ils savent très peu de choses sur leur musique. Ce qu'ils ont appris à l'école est en général édulcoré, de second rang. Une fois adultes, ils n'ont pas vu cette "musique démodée" comme faisant partie de leur vie d'hommes modernes des grandes villes.

« Ainsi une partie du travail des musiciens dans tous les coins de la terre aujourd'hui consiste à redécouvrir la richesse, la force, la subtilité de leur propre musique, et de la porter à l'attention des masses populaires dans leurs pays.

« Dans votre pays, vous devriez pouvoir construire votre musique nouvelle sur ce que l'ancienne a de meilleur. Certaines des plus belles chansons de Bob Dylan utilisaient de vieilles mélodies irlandaises. Votre pays devrait engendrer ses propres Bob Dylan.

« Platon, Confucius et d'autres philosophes attachaient une grande importance à l'art musical. L'Eglise catholique du Moyen Age aussi, qui essayait de réglementer le genre de musique que les gens entendaient. Aujourd'hui, avec la communication moderne, aucune tendance de censure de la musique n'a de chances de réussir. N'essayez pas de bannir la musique américaine : ridiculisez la plus mauvaise, tirez des enseignements de la meilleure. Nous devons lutter durement pour faire progresser dans chaque pays une musique qui puisse aider les gens à vivre et à survivre, et finalement créer un monde neuf, paisible et coloré comme l'arc-en-ciel. Merci d'avoir lu jusqu'au bout, et meilleurs souhaits. ».

ANNEXE 2: « L'ESPRIT FOLK ».

Ce texte est tiré du n°50 de *L'Escargot Folk ?* et de la rubrique Interfolk. Daté du mois de janvier 1978, et écrit par Grattons Labeur, un groupe de folk d'Eure-et-Loir, il est assez représentatif de l'état d'esprit du mouvement folk, en général.

« Après quatre ans de tâtonnements, de remise en question, de recherches et de découvertes, nous voilà tous à peu près d'accord avec nous-mêmes, d'accord les uns avec les autres, bref, nous sentons sous nos pieds une terre bien ferme. Aussi nous sommes nous dit, peut-être le moment est-il venu de "faire le bilan". Nous voulons essayer de nous situer au mieux par rapport à cet ensemble de courants qui nous intègre ou nous rejette, que nous revendiquons ou dont nous nous défendons, et qu'on s'accorde à appeler "mouvement Folk".

« La première question, c'est, bien sûr : "pourquoi chanter de vieilles chansons ?" Mais avant d'y répondre, j'aimerais me demander : "pourquoi chanter, pourquoi faire de la musique tout court ?" C'est parce qu'en chantant, en jouant de la musique, j'exprime les sentiments qui me traversent, et que ça me fait du bien. Ces idées, ces sentiments font constamment référence à un monde dans lequel je vis, pour en approuver certains aspects, pour en rejeter d'autres ; bref, je suis l'inventeur ou le reflet d'une tradition qui nous est une référence commune et qui nous permet de nous rapprocher et de nous comprendre. C'est ça que j'appelle "Folk" : la musique faite par les gens et pour les gens.

« Or, cette conception-là, la vivre aujourd'hui dans notre système social, ça n'est plus possible. Pourquoi ? Parce qu'au lieu de circuler de manière horizontale, (mon voisin me chante une chanson, je lui en chante une autre, qu'il transmettra ensuite à son cousin, etc.). La musique actuellement circule verticalement par l'intermédiaire des masses média, à savoir une Annie Cordie ou un Guy Lux pour cinquante millions de téléspectateurs et d'auditeurs. Mort l'échange, morte la communication.

« Notre première réponse à ce système oppressif a été le groupe. Former un groupe de musiques ça voulait dire échanger ses musiques préférées ou ses compositions personnelles ; communiquer par le biais d'un arrangement commun quand le groupe tout entier les prenait à son compte, communiquer aussi quelquefois en composant tous ensemble. Est-ce un hasard si, au cours de cette recherche, nous avons rencontré les chansons traditionnelles ? Sans doute pas : en elle nous avons trouvé le témoignage d'un monde où l'échange réciproque est possible, où la culture qu'elles véhiculent est celle de tous et non pas d'une poignée d'individus qui décident et orientent nos goûts culturels. Nous y avons trouvé aussi la référence à des valeurs dans lesquelles nous nous reconnaissons, et qui constitue en même temps un rejet du monde dans lequel nous vivons : nature, amour, simplicité, authenticité. Cela dit, dépêchons-nous d'apporter la nuance de taille : si le Folk est bien la musique des gens pour les gens, parmi ceux-là, beaucoup ne sont pas nos amis : les rois, les curés, les soldats, les parents autoritaires. La musique traditionnelle française est pleine de chansons franchement réactionnaires, et tout en appréciant leur intérêt historique, nous nous gardons bien de les chanter. Nos amis seraient plutôt les déserteurs, les filles révoltées par la contrainte maritale ou parentale, et d'autres, que nous découvrons petit à petit. Tout ça pour dire qu'il ne s'agit pas de chanter n'importe quoi sous prétexte que c'est du Folk. Le choix de telle ou telle chanson est un engagement.

« J'en arrive au dernier point, qui me semble très important. Ça n'est pas tout d'avoir redécouvert le folk, encore faut-il le vivre, le réinventer. Réinventer, ça veut dire réinventer des chansons, des musiques, composer, en somme notre folklore. Mais ça veut dire aussi trouver un moyen de diffusion de cette musique qui puisse échapper aux règles du business, qui la réduisent au rôle de marchandise. Nous essayons de nous y employer concrètement. D'abord, en jouant au maximum en marge du réseau culturel officiel, ce qui signifie dans le contexte actuel toucher peu de gens, mais les toucher profondément.

« Ensuite par la distribution en marge de notre disque, que nous avons enregistré nous mêmes et produit par l'intermédiaire d'une association, pour être libre du début à la fin de

toute contrainte, tant en ce qui concerne le contenu de notre musique que son utilisation et les endroits où elle est diffusée. [...]. ».

ANNEXE 3 : LA MORT DE « L'ESPRIT FOLK ».

Ce texte est tiré du n°69 de *L'Escargot Folk ?* daté du mois d'octobre 1979. Il s'agit d'une lettre envoyée par un luthier nommé Hubert Dufour. *L'Escargot Folk ?* a jugé bon de la publier dans *Interfolk*, sous le titre « Qui a tué la petite hirondelle ? ». Cette lettre marque la fin des utopies développées par le folk, sur fond de crise économique. Elle est écrite dans un style très « folk ».

« Peut-on en 1979, en pleine crise économique et culturelle, passer neuf heures par jour à fabriquer des objets... de luxe tout en ayant toujours le souci de voir un jour le monde changer de peau !

« Le produit artisanal a changé de rôle. Il n'est plus indispensable depuis que tous les objets utilitaires sont fabriqués industriellement. L'artisan ne fait que réaliser en plus beau, en plus solide et en original ces mêmes objets du coup plus chers et seulement accessibles à certains revenus ! Objets de luxe, menuisiers et ébénistes, forgerons, bourreliers et maroquiniers, tisserands et potiers ont changé de clientèle ! Ce n'est pas toujours facile à assumer.

« Et le luthier que je suis, fabricant d'instruments traditionnels a le même sentiment sauf que le client, ce n'est pas une baronne ou un gros bourgeois, c'est un musicien, et riche ou pas il lui faut sa mandole ou sa vielle.

« Et ce luthier doit concilier son soutien aux luttes populaires pour les salaires, le boulot, la réduction du temps de travail et son désir de voir tout le monde avec un biniou en sautoir partir changer le monde !

« Et bien, crévindiou ! Ce n'est pas possible ! D'abord on bosse comme des cons pour pas un rond et ensuite l'instrument il est très cher ! Car un instrument qui sonne et qui durera des siècles a derrière lui des heures et des heures de boulot !

« On me dit souvent "fabrique des instruments plus rudimentaires, donc moins chers !". Oh ! La bonne idée ! [...]

« Y'a rien de plus malhonnête et en plus c'est sentimentalement impossible ! Autant demander à un jardinier de planter des orties. Quand on a appris à faire un boulot, [...], on ne peut pas faire de l'épinette ou de la vielle Prisunic !

« Alors t'es pu un folkeux ! Et ben tant pis pour les folkeux ! La lutherie populaire pas plus que la musique populaire ne pue des pieds ! [...] Oui mais alors, musiciens professionnels et luthiers consciencieux, nous n'allons plus bosser que pour une élite culturelle, composée des individus conscients, qui suffisamment privilégiés auront su tirer leur épingle du jeu du capital : acculture, fichage informatique, chômage, et surtout médiocrité dans laquelle le système plonge la population !

« Mais dites donc c'est une véritable politique élitaire ! C'est assez de droite, ça ! Arrêtez-moi si je déconne.

« Parle pour toi ! Le folk c'est pas pareil, on joue dans les usines, dans la rue, on réinvente les fêtes, on est de gôche...

« Oui d'un côté de la médaille, mais de l'autre ? De l'autre, cette réalité : il ne restera rien de nos concerts et de nos vielles à tous ces pouilleux télévisés, postés, radiomontécarlisés, machinisés, H.L.Misés, à qui, plus encore que l'argent, manque le désir de crier merde à leur oppresseur. Ce ne sont pas eux qui entendent le message politique que certains groupes mettent en valeur dans la musique traditionnelle, et nouvelle que l'on appelle folk ; ce ne sont pas eux qui créent, qui chantent, qui dansent sur ce mode exotique, ce ne sont pas eux qui achètent un disque folk, et eux, c'est quand même un gros bout de l'humanité, hein ! Car enfin après avoir digéré les polémiques de tous poils qui ont jalonné l'histoire du folk de ces dix dernières années, on constate qu'il n'est pas et ne sera jamais une musique populaire au sens où l'a été la musique traditionnelle, les chansons ouvrières, les littératures de Marcelot et le chant des partisans. Il ne touche pas le milieu ouvrier, le premier dépossédé de sa culture et si en milieu rural, une mazurka ressuscite un vieux rhumatisant, ancien violoneux, il s'agit d'un vestige d'une culture véritablement populaire, extrêmement riche mais qui n'a

plus cours ![...] Alors électrique ou pas, puristes ou éволюtistes, faiseurs de chansonnettes sur fond d'usines et mainteneurs de l'esprit de nos grands-pères, au diable l'orgueil et la prétention de rendre sa musique au peuple bafoué ! Prétention en regard de l'opresseur tellement plus fort, prétention aussi en regard de ce qu'a été cette musique et cette danse traditionnelle, à caractère exclusivement orale, de grande qualité, moyen d'expression universellement inséré et partagé et tellement riche de l'histoire de la souffrance et du bonheur des hommes. Tout le monde en est conscient maintenant, il n'y aura plus jamais de musique populaire dans les pays industrialisés par le grand capital.

« L'assassinat systématique de la culture rurale et urbaine par le lavage de cerveau le plus gigantesque de l'histoire de l'homme a eu raison de la créativité et ce mouvement est irréversible. Il est non seulement l'empreinte de la société du grand capital mais surtout le spectre (sonore) de ce qui nous attend à tous les niveaux : relations humaines, économiques et sociales programmées dans un juke-box !

« Le mariage des mass-médias et des rapports marchands universalisés ont inventé la musique obligatoire (radio, télé, publicité, supermarché, fêtes foraines et commerciales, juke-box...) pour tuer la créativité sciemment, en tant que pouvoir populaire. Autrefois le musicien du village jouait deux rôles, il était la voix du maintien de l'ordre établi, des institutions, de l'histoire, des oppresseurs, mais aussi celle de la révolte du soldat, de la femme, du paysan, plus tard de l'ouvrier. Les matraquages variété n'ont comme but que de jouer le premier rôle ! La chanson engagée et le folk sont censés jouer le second comme l'a fait le jazz puis le rock and roll, comme le jazz et le rock il a retracé l'histoire de la musique. Du chant des débardeurs noirs de la New Orleans aux festivals de Châteauvallon : une soixantaine d'années, le rock, la révolte de la jeunesse s'est bien vite montrée sous le jour de l'impérialisme amérloque, quant aux punks, le pouvoir n'a pas mis longtemps à leur opposer le disco ! Joli coup de filet.

« Et le folk ? Il y a dix ans, ça n'était pas que les retrouvailles avec la musique traditionnelle ou la voix des autonomistes ou le chant du Tiers-Monde ! C'était surtout un cri de ralliement, un cri que chacun poussait du tapoteux de cuillères au violoneux fou ; un chant où chacun pouvait se reconnaître, un chant où germaient les idées nouvelles : relations directes, énergies douces, anticonsommation, sexualité-égalité-redécouverte de la terre-mère (sœur, amante), redécouverte de la fête, tout cela teinté de naïveté et d'espoir immense ! Alors les collectages étaient une véritable course aux trésors. [...] Cette musique, acoustique, transportable semblait accessible à tous et la fête éclatait ! Pulsions sexuelle, non violence ! Une bande de fous dans un village cévenol ! Le carnaval, la dérogaion !

« Mais dans une économie marchande, tous les rapports deviennent marchands, la musique est marchandise et le folk n'échappe pas à la règle. Les folk-clubs accouchent de groupes, les groupes tournent et deviennent professionnels. La musique est toujours meilleure et le folk estime devoir en vivre. Tout travail se paie ! Se faire musicien, ce n'est pas se faire bonne-sœur. Les premiers festivals folks étaient un fourmillement de musiciens qui jouaient faux dans tous les coins, à l'heure actuelle ce sont de grands concerts où les musiciens jouent juste et sont des prédicateurs et des artistes. Le folk est devenu adulte, efficace. Il a perdu sa naïveté. Les uns s'électrifient, les autres jouent dans les usines en grève mais tous ajoutent une note au bruit de fond de la société capitaliste. Notes intégrées ou révolutionnaires, elles se fondent dans l'uniformisation, dans l'économie marchande, dans la canalisation du désir. Car quand les uns ont la parole, le chant, la sono et les autres le silence, le rapport de forces s'instaure.

« Pas plus le folkeux spectateur que le gars du piquet de grève n'est créateur. A part ça le folk se solde par un sauvetage in extremis des derniers vestiges de la tradition musicale et de danse, prêtant main forte aux ethnomusicologues. La musique recueillie va suivre diverses voies (évolutive, savantisée, militante, vendue dans les mains d'une intelligentsia qui fait plus ou moins le jeu du pouvoir). Mettre la musique en scène, c'est empêcher que tout le monde fasse du bruit.

« Cette musique n'est pas la voie du peuple mais des rescapés de l'acculture. Par le foisonnement des groupes folks (ou jazz ou rock ou même classique) ce n'est pas un peuple

qui retrouve un patrimoine volé et une culture mais des individus qui se récupèrent un peu de pouvoir. [...]. Quand Stivell prétend : *ce n'est pas la culture dominante française qui me récupère, c'est moi qui ai récupéré l'Olympia*, il exprime bien le phénomène ; souvent on croit lutter et on fait danser la bourrée à ceux-là même que l'on déteste !

« Quant aux autres, ceux qui ne savent pas qu'ils sont musiciens, poètes, créateurs, ils crèveront devant leur porte ou sur une pelouse de festival. Et le luthier quel rôle a-t-il ? Marchand ! Marchand lui aussi, marchand dans une société marchande dans un système de concurrence, coincé entre la facture du scieur et le forfait, pas révolutionnaire pour un sou ! [...] ... on y pense, après quand on y pense voilà ce que ça donne : un égarement, une crise de blues. Non mais les gars, si vous me trouvez pessimiste, dites-le moi ! Quoi ? Le folk c'est la fête, la révolution, le super-pied ? Hein ! On arrête les centrales nucléaires ? [...]. »

ANNEXE 4 : CHRONOLOGIE DU MOUVEMENT FOLK.

- 1964 Naissance du hootenanny de Lionel Rochemann au Centre américain (Paris).
- 1965 Hugues Aufray réalise l'album *Aufray chante Dylan*.
- 1967 10 janvier : le folksinger américain Pete Seeger donne un concert à l'Olympia.
21 mai : Joan Baez à l'Olympia.
La maison de disques bretonne Arfolk est créée à Lorient.
- 1969 Création du folk-club Le Bourdon à Paris.
- 1970 Fondation du folk-club le TMS à Paris
Naissance de FSI (Association Folk Song International) et de sa revue *L'Escargot Folk ?* (Paris).
Août : premier festival folk à Lambesc (Bouches-du-Rhône).
Sortie du premier album d'Alan Stivell : *Reflets*.
- 1971 Mars : Jacques Vassal inaugure la chronique « Fous du Folk » dans *Rock and Folk*.
Mai : deuxième festival folk à Malataverne (Drôme).
Août : premier stage folk à Aubenas (Ardèche).
Automne : Récital-meeting à la Mutualité de Paris : « Cinq peuples chantent leur lutte ».
12 Novembre : le « Manifeste des chanteurs bretons » est rédigé à Plessala.
- 1972 Création du folk-club La Chanterelle (Lyon). Le folk essaime en province.
28 février : succès incontesté d'Alan Stivell à l'Olympia. Début de l'essor du folk celtique.
Avril : concerts de folk breton à Saint-Brieuc en soutien à la grève de l'usine du Joint français (Alan Stivell, Gweltaz Ar Fur).
Avril : La lettre ouverte du folksinger américain Pete Seeger est publiée dans le *Rock and Folk* n°63.
Juin : Marcel Dadi inaugure la rubrique de *Rock and Folk* intitulée la « Guitare à Dadi » et entame son travail de popularisation de la guitare.
Juillet : premier « Festival de musique traditionnelle » de Vesdun (Cher), organisé par Le Bourdon et La Chanterelle.
Juillet : premier festival celtique de Kertalg à Moëlan sur Mer (Bretagne). Tous les grands noms du folk celtique sont présents.
Création de Dastum, la « magnétothèque nationale de musique bretonne ».
Droug, coopérative de production de disques indépendante, est créée à Nantes.
Fondation de la maison de disques bretonne Kelenn à Saint-Brieuc. Celle-ci lance Tri Yann.
Les Tri Yann sortent leur premier album : *Tri Yann An Naoned*.
Septembre : premier numéro de la revue *Gigue*.
- 1973 Février : Alan Stivell à Bobino.
Mars : premier Musicorama celtique à l'Olympia (Tri Yann).

Juin : première grande fête occitane à Montségur (Ariège).

Juillet : premières « Rencontres occitanes d'Avignon ».

Juillet : deuxième festival celtique de Kertalg. Les nouveaux groupes de folk celtique y déferlent.

Juillet : deuxième « Festival de musique traditionnelle » à Pons (Aveyron), organisé par Le Bourdon et *Gigue*.

25-26 Août : manifestation du Larzac. Le folk apporte son soutien aux luttes paysannes du Larzac.

Sortie de *Pierre de Grenoble*, premier album de Gabriel et Marie Yacoub.

Marcel Dadi sort son premier disque didactique : *La Guitare à Dadi*.

Le concours de musique traditionnelle bretonne « Kan ar bobl » (Chant du peuple) est organisé à Lorient.

Névénoé, coopérative de production de disques indépendante, est créée.

Création de la maison de disques bretonne Vélia à Saint-Brieuc.

Décembre : Graeme Allwright à l'Olympia.

1974 Juin : troisième « Festival de musique traditionnelle » à Saint-Laurent (Berry), organisé par La Chanterelle.

Juillet : Troisième édition du festival celtique de Kertalg.

Août : « Rencontre de musique traditionnelle de France » à Saint-Germain de Calberte (Lozère) avec les musiciens du Bourdon, de La Chanterelle, Perlinpinpin Folc.

Malicorne sort son premier album : *Malicorne I*.

Sortie du premier album de Perlinpinpin Folc : *Perlinpinpin Folc*.

Le premier disque de bal folk, *Gabriel Valse*, est réalisé par Perlinpinpin Folc et Pierre Toussaint.

Alan Stivell crée sa propre maison de disques, Keltia III.

1975 Printemps : Les rues du quartier Mouffetard à Paris sont décrétées piétonnes ; les groupes de folk et d'autres styles les envahissent.

Été : deuxième « Festival de musique traditionnelle » de Saint-Laurent (Berry), organisé par La Chanterelle. La formule évolue ; des groupes électrifiés sont présents (Malicorne).

Été : premier « Festival de musiques traditionnelles et non-écrites » de Chalon-sur-Saône, organisé par *Gigue* et la Maison de la culture. Un festival plus ouvert que les précédents.

Été : le premier festival de folk d'envergure et mêlant tous les genres, Alice Festival I., est organisé à Cazals (Lot).

Été : premier festival alsacien à Elbach avec Roger Siffer, Géranium.

Premier concours de musique traditionnelle du pays gallo : La Bogue d'Or.

Tri Yann à l'Olympia.

Mélusine sort son premier album : *Mélusine*.

Sortie du premier album de La Bamboche : *La Bamboche*.

1976 Juin : premier festival folk de Ris-Orangis (Essonne). Un festival très hétéroclite.

Juin : dernier numéro de *Gigue*.

Juillet : premier « Festival folk, country et musique traditionnelle » de Saint-Florent-sur-Cher.

Juillet : premières « Rencontres musicales méditerranéennes » de Fontblanche (Bouches-du-Rhône) avec Perlinpinpin Folc, Rosina de Peira.

Août : premier « Festival Populaire de Martigues » avec Mont Joia.

Été : deuxième festival de Cazals : un désastre financier.

Été : Festival de Mamirolles (Doubs). Des groupes de folk des régions de l'est mais également d'autres régions de France sont présents.

Septembre : quatrième édition du festival celtique de Kertalg à Casson (Loire-Atlantique). Une version plus hétéroclite.

Septembre : les folkeux participent à la première fête du PSU.

Tri Yann sort son premier album électrifié, *La découverte ou l'ignorance*.

Mélusine sort son second album : *La Prison d'amour*.

Premier stage de danse folk.

1977 Mars : 26 stations de métro sont ouvertes à la musique... et aux groupes de folk.

Mai : deuxième festival folk de Ris-Orangis.

Mai : festival alsacien de Burnhaupt-le-Bas.

Juin : deuxième fête du PSU

Juillet : deuxième « Festival folk, country et musique traditionnelle » de Saint-Florent-sur-Cher.

Juillet : festival international de Brest ou « concours du Triskell d'Or ».

Juillet : festival celtique de Daoulas (Bretagne).

Juillet : la première rencontre de Saint-Chartier dans le Berry, consacrée aux vielles et aux cornemuses, réunit des musiciens de folklore, des groupes de folk et des luthiers.

Août : second « Festival Populaire de Martigues ».

Octobre : festival folk de Saint-Maur-des-Fosses.

Novembre : « Grande féerie Malicorne » à l'hippodrome de Paris.

La première école maternelle bretonne, Diwan, est créée à Lampal-Ploudalmezeau ; le folk breton soutient cette initiative.

Hugues de Courson crée la maison de disques Ballon Noir.

1978 17 mars : Naufrage de l'Amoco-Cadiz au large des côtes bretonnes, e folk breton se mobilise.

Mars : le cinquième « Festival des arts traditionnels de Rennes » est consacré à la musique.

Mars : le concours de la « Truite du Ridor » réunit les conteurs, chanteurs et sonneurs du pays gallo.

Avril : les folkeux participent à la deuxième édition du « Printemps de Bourges » (Malicorne, Alan Stivell).

Mai : festival folk de Ris-Orangis.

Juin : festival folk de Saint-Georges-sur-la-Prée.

Juillet : « Rencontre internationale des luthiers et maîtres-sonneurs » à Saint-Chartier.

Été : « Festival de musiques populaires » au Quessoy (Bretagne).

Septembre : le folk est présent à la fête de l'Humanité (Malicorne, Géranium).

1979 Avril : la troisième édition du « Printemps de Bourges » accueille des folkeux (Gwendal, Dan Ar Bras).

Mai : festival folk de Ris-Orangis.

Juillet : premier festival Diwan, en soutien aux écoles Diwan.

Août : premier Festival interceltique de Lorient.

Été : Rencontres internationales de Brest.

1980 Avril : le festival folk de Ris-Orangis fête les 150 ans de l'accordéon (Marc Perrone).

Avril : « La Chanson Alsacienne en fête » est organisée par la mairie de Schiltigheim.

Juillet : « Rencontres internationales de Brest » : « Arts raditionnels et sociétés contemporaines ».

Juillet : Festival Diwan.

Août : Festival folk d'Orange. Les plus grands noms du folk sont présents. Un festival très médiatisé.

Août : Festival Elixir à Plounéour-Trez (Bretagne). Des grands noms de musiciens internationaux. Dan Ar Bras y participe.

Août : Premières Rencontres des Arts et Traditions Populaires, pays celtiques–pays d'Occitanie à Casseneuil.

Été : Festival du son au Palais des Congrès à Paris : Jean-François Dutertre reçoit un prix spécial de l'Académie Charles Cros pour la collection qu'il dirige au Chant du Monde, *L'Anthologie de la Musique Traditionnelle Française*.

Septembre : dernier numéro de *L'Escargot*.

Octobre : Festival de la chanson à Rennes avec Alan Stivell.

1981 Dissolution de Malicorne.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Témoignages oraux.

- Guilcher (Yvon), 15 octobre 1996, Bures-sur-Yvette (Essonne).
- Dutertre (Jean-François), 13 mars 1996, Centre d'Information des Musiques Traditionnelles, 21 bis, rue de Paradis, 75010 Paris.
- Yacoub (Gabriel), 22 mars 1996, Paris.
- Vassal (Jacques), 1 mai 1996, Paris.
- Perrone (Marc), 9 mai 1996, Paris.
- Jossic (Jean-Louis), 11 mai 1996, Montrouge.

Périodiques.

- *Gigue*, n°1, septembre 1972-n°10, juin 1976.
- *L'Escargot-Folk ?*, n°11, juin 1974-n°80 septembre 1980.
- *Rock and Folk*, n°1, septembre 1966-n°174, juillet 1981.
- *L'Echo des côtelettes*, 3, janvier-mars 1996.
- *Trad. Magazine*, 47, mai-juin 1996.

BIBLIOGRAPHIE.

Ouvrages généraux.

- Baudrillard (Jean), *Le Système des objets* ; Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1968 ; 2^e éd. Paris, Denoël-Gonthier, 1972, 253 p. [Dénonciation de la société de consommation, qui est le fondement de notre système culturel].
- Baudrillard (Jean), *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, S.G.P.P., coll. « Le Point de la question », 1970, 304 p. [Dénonciation de la société de consommation].
- Berstein (Serge), *La France de l'expansion, t.1 :La République gaullienne 1958-1969*, Paris, Le Seuil, coll. « Nouvelle Histoire de la France contemporaine », v. 17, 1989, 375 p.
- Berstein (Serge), Rioux (Jean-Pierre), *La France de l'expansion, t.2 : L'apogée Pompidou 1969-1974*, Paris, Le Seuil, coll. « Nouvelle Histoire de la France contemporaine », v. 18, 1995, 332 p.
- Berstein (Serge), Milza (Pierre), *Histoire de la France au XX^e siècle, t.5 : De 1974 à nos jours*, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XX^e s. », 1994, 381 p.
- Crozier (Michel), *La Société bloquée*, Paris, Le Seuil, 1970, 253 p. [Analyse des rigidités spécifiques de la société française].
- Debord (Guy), *La Société du spectacle* ; Paris, Buchet-Castel, 1967 ; 2^e éd. Paris, Champ Libre, 1971, 144p. [Le spectacle est la négation de la vie].

- Delannoï (Gil), *Les Années utopiques, 1968-1978*, Paris, La Découverte, 1990, 309 p. [Le chapitre 11 nous concerne plus spécifiquement : « Où menèrent les expériences de l'aventure contre-culturelle ? »].
- Dubet (François), Touraine (Alain), *Le pays contre l'État. Lutttes Occitanes*, Paris, Le Seuil, coll. « Sociologie permanente/4 », 1981, 318 p.
- Gauron (André), *Histoire économique et sociale de la V^e République, Années de rêves, années de crises, 1970-1981*, Paris, La Découverte, 1988, 309 p.
- Gravier (Jean-François), *Paris et le désert français* ; Paris, Le Portulan, 1947 ; 2^e éd. Paris, Flammarion, 1972, 285p. [Dénonciation de la centralisation française].
- Hamon (Hervé), Rotman (Patrick), *Génération, t.1 : Les années de rêve*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Actuels », 1987, 615 p. [chronique de la France de 1962 à 1968 au travers de quelques personnalités ; description de l'état d'esprit de la jeunesse dont le résultat est mai 1968].
- Hamon (Hervé), Rotman (Patrick), *Génération, t.2 : Les années de poudre*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Actuels », 1988, 700p. [chronique de la France de 1968 à 1975 ; gauchisme, M.L.F., contre-culture...].
- Jaulin (Robert), *La Paix blanche. Introduction à l'ethnocide*, Paris, Le Seuil, coll. « Combats », 1970, 428p. [L'Occident et la destruction des autres cultures ; le rejet de l'impérialisme occidental].
- Lacoste (Yves), *Géopolitique des régions de France, t.1 : La France septentrionale*, Paris, Fayard, 1986, 1114 p. [consulter le chapitre concernant l'Alsace].
- Lafont (Robert), *La Révolution régionaliste* ; Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967 ; 2^e éd. Paris, Gallimard, 1973, 250 p. [Dénonciation du centralisme français, la colonisation intérieure de la France].
- Lafont (Robert), *Autonomie, de la région à l'autogestion*, Paris, Gallimard, 1976, 188p.
- Lebesque (Morvan), *Comment peut-on être breton ? ; essai sur la démocratie française*, Paris, Le Seuil, 1970, 238p.
- Le Roy Ladurie (Emmanuel), *Les paysans du Languedoc*, Paris, SEV-PEN, 1966. [Thèse, dans un cadre régional, un essai d'histoire totale. Montre l'intérêt nouveau que suscitent les cultures régionales].
- Le Débat, *Les Idées en France. 1945-1988. Une chronologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 1989, 525p.
- Marcuse (Herbert), *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* ; Paris, Édition de Minuit, coll. « Argument », 1968 ; 2^e éd. Paris, Le Seuil, 1970, 238p. [Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée ; la peur de l'uniformisation].
- Mendras (Henri), *La Fin des paysans, changements et innovations dans les sociétés rurales françaises* ; Paris, A. Colin, 1967 ; 2^e éd. Paris, A. Colin, 1970, 307 p. [Industrialisation de l'agriculture et mort de la France rurale.].
- Mendras (Henri), *La Seconde révolution française, 1965-1984*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1988, 329 p. [Chapitre 15 : « L'explosion culturelle »].
- Morin (Edgar), *L'Esprit du temps* ; Paris, coll. « La Galerie », 1962 ; 3^e éd. Paris, B. Grasset, 1975, v.1 : 281p, v.2 : 268p. [Constatation de l'avènement d'une culture de masse et énonciation de ses principales caractéristiques].

- Perec (Georges), *Les Choses* ; Paris, Denoël, coll. « Lettres nouvelles », 1965 ; 2^e éd. Paris, J'ai lu, 1980, 120 p. [Dénonciation de la consommation-aliénation].
- Sainclivier (Jacqueline), *La Bretagne de 1939 à nos jours*, Rennes, Ouest-France Université, 1989, 499 p.
- Soljenitsyne (Aleksandr), *L'Archipel du goulag*, Paris, Le Seuil, coll. « Combats », 1974, 446p. [Les atrocités perpétrées par le régime soviétique sur son propre territoire sont dévoilées ; un choc pour les sympathisants communistes].

Ouvrages spécifiques.

- Brekilien (Yann), *Alan Stivell ou le folk celtique*, Quimper, Imprimerie Cornouaillaise, coll. « Nature et Bretagne », 1973, 94 p.
- Durand (Philippe), *Breizh hiziv, t.1 : Anthologie de la chanson en Bretagne*, P.J. Oswald, 1976.
- Erwan (Jacques), Legras (Marc), *Racines interdites, Alan Stivell*, Paris, J.C. Lattès, coll. « Musiques et Musiciens », 1979, 220 p.
- Erwan (Jacques), Legras (Marc), Siffer (Roger), *Alsace-Elsass ou A chaque fou sa caquette et à moi mon chapeau*, Paris, J.C. Lattès, coll. « Musiques et Musiciens », 1979, 219 p.
- Hamon (André-Georges), *Chantres de toutes les Bretagnes*, Paris, Jean Picollec, 1981, 544 p.
- La Villemarqué (vicomte Théodore Hersart de), *Barzaz Breiz, Chants populaires de la Bretagne* ; Paris, Librairie Académique Perrin, 1963 ; 2^e éd. Paris, F. Maspero, coll. « La Découverte », 1981, 539 p.
- Moëlo (Serge), *Guide de la musique bretonne*, Rennes, Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports, Direction Régionale des Affaires Culturelles, Sonerien ha Kanerien Vreizh, Dastum, 1990, 193 p.
- Pécout (Rolland), *La Musique folk des peuples de France*, Paris, Stock 2, coll. « Dire », 1978, 260 p.
- Vassal (Jacques), *Français si vous chantiez*, Paris, Albin Michel, coll. « Rock and Folk », 1976, 346 p.
- Vassal (Jacques), *La Nouvelle chanson bretonne*, Paris, Albin Michel, coll. « Rock and Folk », 1973, 190 p.
- Vassal (Jacques), *La Chanson bretonne*, Paris, Albin Michel, coll. « Rock and Folk », 1980, 190p.
- Vassal (Jacques), *Folksong. Une histoire de la musique populaire aux Etats-Unis*, Paris, Albin Michel, coll. « Rock and Folk », 1971, 354 p.
- Vassal (Jacques), *Léonard Cohen*, Paris, Albin Michel, coll. « Rock and Folk », 1974, 189 p.