

François Gasnault

La Marche des mille

ou l'apothéose involontaire des musiques
traditionnelles



Copyright 2016
Lahic / Ministère de la Culture, direction générale des Patrimoines, département pilotage de la
recherche et de la politique scientifique.

ISSN 2105-0708

Illustration de couverture :
Répétition de Villacoublay, nature morte aux instruments. Photographie Geneviève Chuzel, juillet 1989.

Les Carnets du Lahic - MULTIMÉDIA

10

La Marche des mille
ou l'apothéose involontaire des musiques
traditionnelles

François Gasnault

Lahic / DPRPS-Direction générale des patrimoines

SOMMAIRE

<i>Remerciements</i>	5
Préambule	6
Une image animée mais muette	8
Racines...	13
Revue des troupes avant le défilé	17
«Folk» ou «Trad» : une communauté de sons	25
Les commémorations du Bicentenaire de la Révolution française	28
Genèse	30
Une polémique, des répétitions : faire ou ne pas faire communauté...	37
La « gouderie » : défilé-parade, opéra-ballet...	49
...ou marche pour le roi de Prusse ?	76
Répliquer, amplifier : une focade ministérielle	77
Tropisme événementiel contre visée institutionnelle	79
« Musiques arrachées des montagnes » : un projet fédérateur ?	89
Un « grand événement » dans la tourmente des luttes d'appareil	93
La cause de la professionnalisation	98
Plus vraiment populaires, jamais légitimes...	102
<i>Notes</i>	111
<i>Table des sigles</i>	123
<i>Références bibliographiques</i>	124

REMERCIEMENTS

Je dois à Pierre Marcotte, spécialiste d'Achille Millien et conservateur du patrimoine mais aussi membre de la Société fraternelle des cornemuses du Centre, d'avoir pris conscience de l'importance que la Marche des mille tient dans la mémoire collective de celles et ceux qui pratiquent aujourd'hui les musiques traditionnelles. De nos échanges est issue l'idée de lui consacrer une étude.

Celle-ci n'aurait pu être menée à son terme sans le concours de très nombreuses personnes physiques ou morales.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma gratitude à l'égard de celles et ceux qui, acteurs en vue ou plus discrets du mouvement des musiques et danses traditionnelles, partenaires au long cours ou équipiers occasionnels, ont bien voulu me confier leurs témoignages : Marc Anthony, Wally Badarou, Mic Baudimant, Guy Bertrand, Jean Blanchard, Maurice Bourg, Jacques Cheyronnaud, Geneviève Chuzel, Patrice Conte, Pierre Corbefin, Yves Defrance, Roland Delassus, Christian Dupavillon, Olivier Durif, Jean-François Dutertre, Alex Dutilh, Jean-Pierre Estival, Françoise Étay, Michèle Fromenteau, Serge Gauthier, Louis Gautier, Florence Gétreau, Evelyne Girardon, Jean-François « Maxou » Heintzen, Michel Hervé, Jean-Noël Jeanneney, Philippe Krümm, Michel de Lannoy, Marie-Barbara Le Gonidec, Bernard Lortat-Jacob, Patrick Malrieu, Éric Montbel, Christian Oller, Frédéric Paris, Michel Quatredeu, Charles Quimbert, Gilles Rémignard, André Ricros, Jany Rouger, Monique Sauvage, Dominique Simonet, Alain Surrans, Patrick Vaillant, Jean-Bernard Vighetti, Jean-François Vrod. Je dois une mention spéciale à Geneviève Chuzel, Marc Anthony, Olivier Durif et Jany Rouger qui sont allés jusqu'à me confier une partie de leurs archives personnelles.

Je tiens aussi à remercier très vivement ceux de mes collègues archivistes qui m'ont fait bénéficier de leur connaissance hors pair des fonds alors placés sous leur responsabilité : Romain Gitton et Édouard Vasseur, à la mission des archives du ministère de la Culture et de la Communication ; Frédérique Bazzoni, Jean-Charles Bédague, Arlette Lagrange et Henri Massenet aux Archives nationales (Fontainebleau et Paris) ; Liliane Blais, responsable des archives municipales de Parthenay. Mais je reconnais encore, et bien volontiers, la dette que j'ai contractée à l'égard des responsables de deux associations, le défunt comité George Sand (La Châtre) et la toujours vivace Union Poitou-Charentes pour la culture populaire (Parthenay).

Enfin, pour l'accueil qu'ils m'ont réservé et pour l'élargissement de l'horizon scientifique qu'ils m'ont procuré, je veux dire la reconnaissance que je voue au très regretté Daniel Fabre, ainsi qu'à Annick Arnaud, Claudie Voisenat, Jean-Christophe Monferran, Marie-Barbara Le Gonidec, Emmanuel Parent et Fañch Postic ; auxquels j'associe les responsables du département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique à la direction générale des patrimoines, Christian Hottin et Pascal Liévaux.

PRÉAMBULE

L'irruption des musiques populaires dans le champ de la culture légitime distingue nettement le xx^e siècle de ses devanciers, en particulier en France où leur expulsion, sous le règne du Roi-Soleil, avait pris une tournure si implacable qu'elle paraissait irrémédiable (Charles-Dominique 1994). La faveur du jazz où le goût de l'exotisme se parait de la caution de l'antiracisme avait ouvert la voie ; la chanson française dans sa diversité, du music-hall au cabaret rive gauche, s'est engouffrée à sa suite ; plus récemment le rock et les musiques amplifiées ont acquis droit de cité. Est en revanche demeurée en-deçà du seuil de recevabilité une certaine musique de variétés, sans doute parce que les «vedettes de la chanson» ou les virtuoses de l'accordéon, significativement appelé le piano à bretelles, et leurs publics de galas, de radios-crochets ou de thés dansants «marquaient» vraiment trop mal, même au troisième degré¹.

Dans ce jeu sans merci des catégorisations et des assignations, la cause des musiques de la ruralité, dites tour à tour populaires, folkloriques et traditionnelles, a longtemps balancé : plaidée avec fougue par de grandes figures littéraires de la génération romantique, au premier rang desquelles figurent Sand et Nerval, elle a été desservie, voire presque perdue, par son enrôlement dans le « projet culturel de Vichy » (Faure 1989), et elle semble avoir achevé de se décrédibiliser par les exhibitions approximatives d'amateurs, même si ou parce que, dans les années 1950-1960, elles restaient aussi nombreuses qu'en faveur auprès d'un public peu lettré. Un complet renversement de perspective est alors survenu, qui pouvait laisser augurer une réhabilitation durable : c'était d'autant moins prévisible – ou inespéré – que ses promoteurs étaient majoritairement des jeunes urbains, adeptes d'une contre-culture internationaliste et surtout frottés de musiques anglo-américaines, notamment du *protest-song*. Mais pour un temps détenteurs d'un réel pouvoir de prescription, ils ont, sous couvert de naturalisation du *folk-song*, donné des habits neufs aux chansons de bergères ou de maumariées, comme aux chants de marins ou de soldats, de préférence déserteurs ou mutins (Gasnault 2015). Car ils contribuaient sans réserve à l'effervescence politique des années 68 dont le tropisme anti-jacobin n'a peut-être pas été évalué à sa juste portée, alors même que les radios nationales diffusaient, ce qui était totalement inédit, des chansons en breton ou en occitan. Aussi le son de cette ruralité reconsidérée, reconfigurée, revitalisée, ce qu'on a appelé le «revival», a-t-il profondément marqué le concert si bigarré des années 1970, non moins que d'autres courants porteurs de bouleversements esthétiques aussi forts, qu'il s'agisse du baroque ou du *punk*.

L'inouï étant au sens propre survenu, la révision générale des hiérarchies culturelles allait-elle suivre ? C'est ce à quoi ont travaillé avec ardeur les acteurs les plus militants des musiques traditionnelles. Leurs efforts ont commencé de porter leurs fruits à la faveur de l'alternance politique de 1981. Mais cette décennie, dont le terme coïncidait avec une échéance symbolique majeure, la célébration du bicentenaire de la Révolution française, allait leur apporter une consécration d'une ampleur inespérée en leur concédant une place de choix dans la manifestation la plus en vue du programme commémoratif, le défilé du 14 Juillet 1989 sur les Champs-Élysées. La réconciliation de la République et de ses élites avec toutes les musiques de ses classes populaires a paru alors à portée, et avec elle une reconnexion du régime à l'inspiration du Front populaire, qui aurait fait de Vichy, au sens propre, un malentendu.

Le succès a été si puissant et la démonstration si parfaite que le désir de persévérer et d'amplifier le mouvement s'est naturellement imposé comme le sentiment le plus partagé du moment. Pourtant il s'est avéré impossible de transformer l'essai. Une fois de plus, la cause des musiques traditionnelles s'est heurtée à l'impossibilité ou au moins à l'immense difficulté d'une remise en cause des catégories esthétiques. Cet essai où l'analyse prend volontiers le détour de la narration tentera de mettre à jour les puissants ressorts du gouvernement des goûts.

Avertissement liminaire

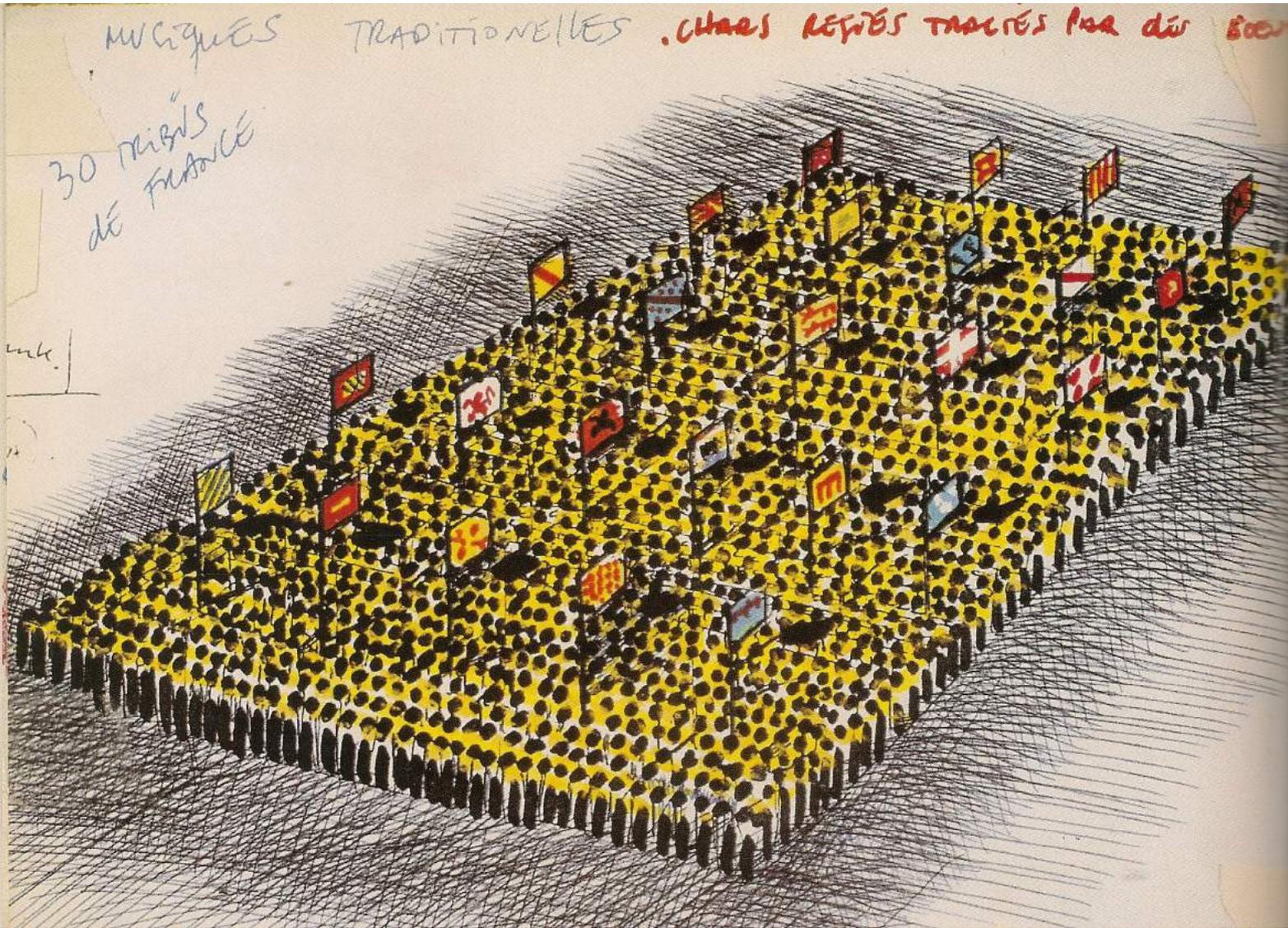
La locution de « Marche des mille » désigne ici le plus souvent un épisode qui a fait événement et dont la présente étude détaille la conception, la réalisation et la descendance : elle s'écrit alors en caractères romains. Mais c'est aussi le titre d'une composition musicale, due à Wally Badarou : sous cette acception, elle apparaît en italiques.

UNE IMAGE ANIMÉE MAIS MUETTE

Le défilé conçu par Jean-Paul Goude pour le Bicentenaire du 14 Juillet 1789 a gravé dans les mémoires nombre de puissantes images : moins bouleversante que celle des jeunes Chinois marchant silencieux, les yeux baissés, à côté de leurs bicyclettes, moins exubérante que celle du char de Doudou Ndiaye Rose, mais saisissante par l'effet de masse qu'elle dégageait (III. 1), la vision d'un millier de musiciens traditionnels vêtus de sombre et coiffés de lampes-casques de mineurs éclairant leurs mains et leurs instruments a révélé aux foules que la pratique de la vielle, de la cornemuse, du galoubet-tambourin, de l'accordéon diatonique, voire du fifre, constituait bien plus que la fantaisie d'une poignée d'excentriques. On se propose ici de décomposer cette image, d'en identifier et d'en analyser les éléments, de bousculer son statut de cliché pour la réintroduire dans la continuité d'un film.

Car s'il s'agit bien d'un emblème, du symbole d'un moment de fierté, l'épisode s'accroche à une histoire, surligne une trajectoire amorcée bien avant et ne prélude en rien à la chute du rideau. Il justifie au contraire l'appellation, trop galvaudée, de moment-charnière – mais la métaphore du nœud ne serait pas moins pertinente –, où la bascule – ou le précipité – font un choix drastique dans la pluralité des destins possibles. Pour les musiques traditionnelles du domaine français, si tout ne s'est pas joué ce soir de juillet 1989 sur l'avenue des Champs-Élysées, la scène a bien été une assomption qui a réduit leur destinée à une alternative : entre quels termes et pour quel choix final (peut-être par défaut), c'est ce qui se dévoilera au fil des pages à venir.

Avant que l'intrigue ne débute, il n'est pas indifférent de relever que l'image que le défilé a gravé dans les mémoires est quasi muette : qui se souvient de l'air composé par Wally Badarou pour cette *Marche des mille* (III. 2a, III. 2b & III. 2c), hormis ceux qui l'ont répété puis joué durant des heures ? Le notable n'est pas tant que ce pastiche, pourtant habile et même plaisant, ait rejoint le purgatoire très encombré des mélodies, mais que le concept de musiques traditionnelles n'ait pu être tangible que via une exposition instrumentale ambulante, comme s'il était empêché d'incarnation dans un objet sonore.



Jean-Paul Goude, La Marche des Mille : « musiques traditionnelles, 30 tribus de France ».

© Jean-Paul Goude ↑

92

La Marche des Mille

Wally Badarou

Violons

Flutes

Hautbois

Cornemuse en Sol

Vielle en Re

Vielle en Re

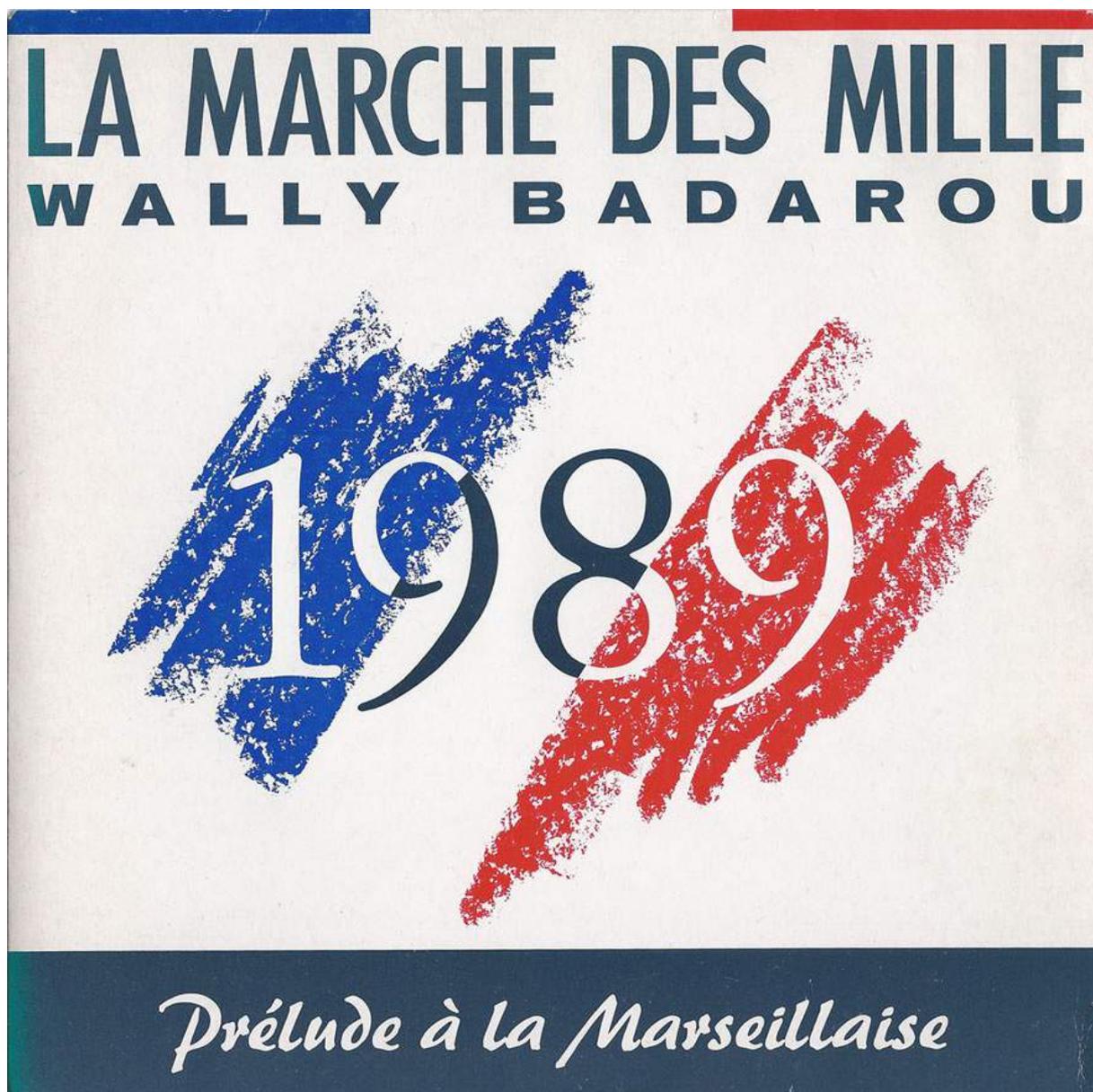
Vielle en Sol

Vielle en Sol

Accordeons

1

Début de la partition d'ensemble de la *Marche des Mille* de Wally Badarou. ↑



Pochette du disque vinyle 45 t., édité mais non commercialisé en 1989 par Island Records. ↑



Pochette du disque vinyle 45 t., édité mais non commercialisé en 1989 par Island Records. ↑

RACINES...

Sur le chemin de la reconnaissance officielle pour les musiques traditionnelles françaises, l'opéra-ballet de Jean-Paul Goude est bien une étape, éclatante, non une amorce, si fort que soit le souci d'afficher la solution de continuité avec les défilés folkloriques devant des tribunes garnies de notables, devenus l'ordinaire des réjouissances publiques dès le début du xx^e siècle, et ce pour prévenir toute réminiscence des complaisances et des compromissions des années d'Occupation (Faure 1989 ; Thiesse 1999). Ce nouveau chemin a commencé d'être emprunté à peine sept ans auparavant et il a été ouvert par un de ces hommes de culture exceptionnels, par leur largeur de vue et leur discernement, dont Jack Lang, à ses débuts de ministre, a eu la grâce de s'entourer : on veut ici rappeler Maurice Fleuret, journaliste, ancien délégué général des Jeunesses musicales de France et directeur de la musique au ministère de la Culture, de l'automne 1981 à l'automne 1986 (Veil & Duchemin 2000).

S'interdisant de hiérarchiser les répertoires, passionné par les musiques africaines et asiatiques, Maurice Fleuret a su, à son tour, faire venir à ses côtés des personnalités dont les compétences et les réseaux pouvaient puissamment contribuer au double mouvement de décloisonnement et de légitimation qu'il souhaitait impulser. Pour les musiques traditionnelles (au reste non exclusivement françaises), il s'attacha le concours de l'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob² et celui de Philippe Krümm, un pilier du folk-club Le Bourdon qui avait précédemment travaillé à la Maison des jeunes et de la culture (MJC) de Ris-Orangis. C'est sans doute lui qui avait convaincu Gilles Rémignard, le directeur de cette MJC, d'accueillir au printemps 1982 les assises des collecteurs de musiques traditionnelles au cours desquelles Maurice Fleuret a rencontré pour la première fois les principales figures du mouvement. Lortat-Jacob et Krümm furent aussi les chevilles ouvrières de la commission consultative des musiques traditionnelles dont le principe de la création avait été arrêté lors des assises, et les co-organisateur, avec un réseau associatif déjà dense mais galvanisé par l'ouverture providentielle de ces espaces collaboratifs, d'une série de colloques et rencontres se succédant à un rythme soutenu.

Si salubre et vigoureux qu'ait été l'appel d'air provoqué par l'alternance de 1981, il ne faut pas toutefois s'exagérer l'impact de cette brusque faveur car le cercle des décideurs qu'elle touche – et dont, aussi bien, elle émane – se situe en marge du monde politique qu'il influence assez peu : ce sont plutôt des

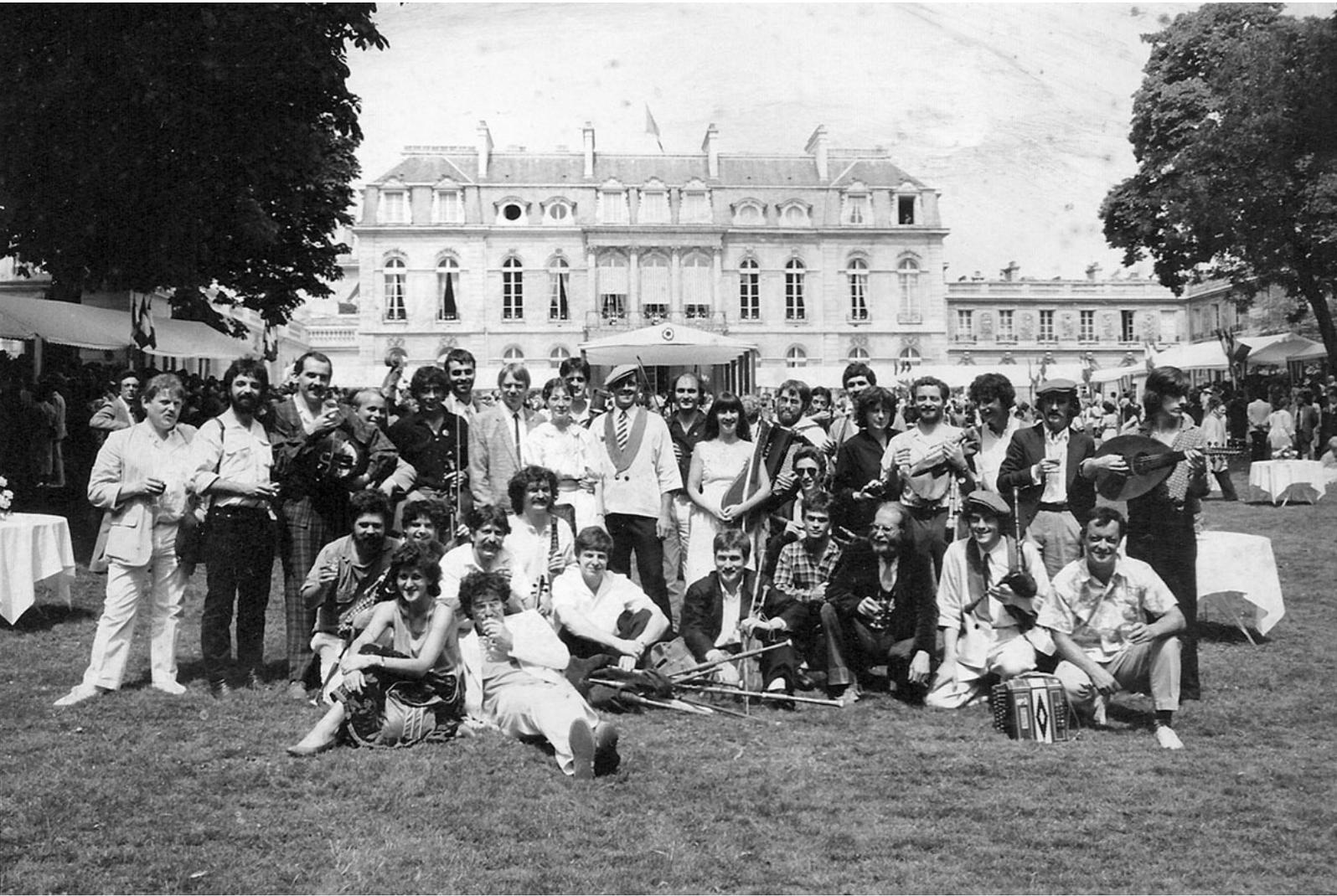
prescripteurs scientifiques et – avec une moindre intensité ou efficacité – culturels, des intellectuels, foncièrement des chercheurs, dont l'appui sera déterminant pour abattre quelques bastilles muséales, mais restera insuffisant pour rebattre les cartes de la distinction esthétique et convaincre les «vrais» politiques de ratifier leurs arbitrages, à la différence, pour rester dans la sphère musicale, de ce que réussiront les thuriféraires de la musique post-sérielle et les protecteurs des «baroqueux». Autrement dit, le processus de (re)légitimation qu'ils ont enclenché n'a pu encore produire que peu d'effets.

Un épisode précurseur de la Marche des mille, survenu un autre 14 Juillet, trois ans avant celui du Bicentenaire, le montre à l'envi. Il a pour cadre les jardins de l'Élysée et l'action se déroule lors de la garden-party, dans le contexte de la première cohabitation entre un président de la République socialiste (François Mitterrand) et un Premier ministre gaulliste (Jacques Chirac). Le premier a fait savoir à son entourage qu'il veut inviter pour la Fête nationale « plusieurs centaines de personnes [...] qui puissent incarner "la France profonde" et les milieux populaires »³. Son chef de cabinet en déduit que pour complaire aux oreilles de ces indigènes « quelques chorales et orchestres régionaux »⁴ feront merveille, et il charge Frédérique Bredin, la conseillère qui l'assiste, de trouver les musiciens. Pour y parvenir, cette dernière s'adresse à une association-relais de la direction de la musique, le Centre national d'action musicale⁵ (ou CENAM), où elle trouve dans la personne de Philippe Krümm déjà cité l'agent « recruteur » qu'il lui faut ; c'est lui qui pose l'équivalence « musique régionale = musique traditionnelle »⁶ en mobilisant, séance tenante, six groupes respectivement identifiés à la Bretagne⁷, à l'Anjou⁸, aux Flandres⁹, au Berry et au Bourbonnais¹⁰, à la Gascogne¹¹ et à l'Auvergne¹² (III. 3).

Validée sans discussion, cette sélection s'intégrera dans une fête uniformément régionale, des victuailles présentées sur les buffets aux costumes portés par les serveurs¹³. Or les « musiciens régionaux », qui pratiquent tous des répertoires dits traditionnels selon les canons interprétatifs mis au point durant les années «folk», ne tardent pas à être qualifiés de « groupes folkloriques » par les responsables de l'Élysée¹⁴, peu au fait des subtilités esthétiques et des tabous terminologiques qui recouvrent aussi dans les milieux concernés de forts clivages idéologiques : en somme, là où la politique est un métier, l'amalgame va de soi. Au mitan de 1986, la conquête de l'adjectif légitimant – et distinctif – de « traditionnel » reste donc à faire : trois ans plus tard, grâce à Jean-Paul Goude, l'affaire sera classée...

Le précédent «bricolé» de ce 14 Juillet de cohabitation n'a sûrement pas inspiré la réplique grandiose du Bicentenaire. Mais l'épisode est intéressant en ce qu'il révèle que, pour le cercle des conseillers du

président réélu en 1988 comme pour celui du ministre de la Culture revenu la même année rue de Valois, le milieu des musiciens traditionnels est déjà, malgré les malentendus, un objet (culturel ?) identifié, au moins dans ses grandes lignes, et regardé avec bienveillance. Ces entourages, présidentiel comme ministériel, ne soupçonnent évidemment pas la complexité de la mouvance, dans laquelle, en revanche, il faut bien s'aventurer pour comprendre certaines réactions et rendre lisibles quelques évolutions ultérieures.



Les ensembles de musiques traditionnelles françaises qui ont animé la garden-party au palais de l'Élysée le 14 juillet 1986.
Photographie Laurent Rousseau. ↑

REVUE DES TROUPES AVANT LE DÉFILÉ

Avant de livrer le récit et de tenter l'analyse du « moment » 1989, on risquera donc ici un portrait de groupe(s), qu'on introduira par ordre d'ancienneté.

La famille la plus vénérable mais aussi la moins considérée rassemble ceux qu'on désignera comme les « folkloriques », membres des groupes arborant (et revendiquant) ce qualificatif : ils manifestent une fidélité assez figée aux conceptions défendues par les ethnographes de la première moitié du siècle, emploient sans état d'âme le vocable de folklore et se veulent les gardiens de l'authenticité des traditions, artistiques mais aussi bien vestimentaires ou culinaires, de la France des terroirs (Duflos-Priot 1995). Bénévoles portant fièrement coiffes et blouses, proposant aux comités des fêtes des « plus beaux villages de France » comme des « villes d'art et d'histoire », des spectacles « amateurs » de danses, ils évoluent sous la tutelle de moins en moins impliquée de l'administration de la Jeunesse et des Sports qui leur a prodigué naguère l'enseignement d'instructeurs spécialisés devenus conseillers techniques et pédagogiques « arts et traditions populaires » (Tétard 2010), et ils se répartissent entre plusieurs groupements associatifs dont le plus important est la Confédération nationale des groupes folkloriques français (CNGFF). Du patronage bienveillant que lui a accordé dès sa fondation Georges-Henri Rivière, subsiste pour cette confédération le privilège d'avoir son siège social à l'adresse du MNATP. Mais les chercheurs du Centre d'ethnologie française, qui tiennent les clés du « musée-laboratoire » (Segalen 2005), ignorent ses dirigeants, de même qu'aucun service du ministère de la Culture ne consent à entretenir la moindre relation avec eux. À l'égard de la CNGFF comme à celui des autres groupements folkloriques, ceux qui se revendiquent comme musiciens traditionnels, et, *a fortiori*, les associations qui les rassemblent et qui forment les autres « familles » en instance de caractérisation, pratiquent ce qu'on pourrait appeler la quarantaine perpétuelle, tant ils se sentent éloignés d'eux par les options esthétiques comme par les positionnements idéologiques, même si ces derniers sont plus supposés que prouvés. Cependant la proximité de certains groupes et groupements avec la Ligue de l'enseignement, dont l'ancrage à gauche ne souffre pas discussion, interdit de ranger indistinctement les membres de cette « famille » parmi les nostalgiques du gouvernement de Vichy. De même, un des plus importants festivals folkloriques français, celui de Vitrolles (Bouches-du-Rhône), est patronné par une municipalité tenue par le Parti communiste depuis 1945.

Par-delà ces postures de distinction, cependant, la frontière est loin d'être étanche, même si les transferts se font en sens unique, du vieux monde du folklore vers le nouveau monde du «trad». Et, s'il faut en croire Philippe Krümm, les rangs de la future Marche des mille seront largement garnis par les musiciens des groupes folkloriques, « pour qui défiler ne pose aucun problème »¹⁵, quand bien même *France Folklore*, l'organe de la CNGFF, ne souffle mot, dans ses livraisons de 1989, de la parade sur les Champs-Élysées pas plus que des autres manifestations du bicentenaire.

Viennent ensuite ceux que l'appellation de «folkloriques rénovateurs» pourrait caractériser. Ils sortent de la même matrice que les folkloriques «à l'ancienne», à ceci près qu'ils privilégient, dans le lignage Jeunesse et Sports, l'apport tant politique que philosophique de l'éducation populaire, et que, comptant parmi eux de très nombreux enseignants du premier degré, parfois adeptes des méthodes Freinet (Heinisch-Anglebert 2001), ils ont une approche des musiques et des danses traditionnelles qui part d'un projet pédagogique pour aller vers un projet social dont l'autonomie culturelle du monde rural est à la fois un postulat et l'objectif de développement : pratiquer le folklore n'y est pas une fin en soi mais se conçoit comme un mode d'expression, voire d'affichage, de la fierté paysanne, qui peut passer, les militants s'en faisant locuteurs, par la revalorisation des langues régionales. Critiques sur les à peu-près que la plupart des groupes folkloriques s'autorisent à l'égard des savoirs ethnographiques, ils ont souvent pris leurs distances avec la CNGFF et les autres fédérations, au plus tard dans les années 1970 ; symétriquement, ils peuvent entretenir des rapports fructueux et confiants avec les «folkeux», dont l'irruption est contemporaine ou suit de peu cette émancipation, ou du moins avec ceux d'entre eux qui manifestent un intérêt point trop superficiel pour la culture traditionnelle des « anciens milieux ruraux français » (Guilcher 2009).

Ces «rénovateurs» sont principalement concentrés dans une France centrale qui va du Puy-de-Dôme aux Deux-Sèvres, avec un surgeon en Languedoc : les pionniers, dès les années 1950, ont été berrichons, dans le sillage de Pierre Panis, «pape» de la bourrée deux-temps et longtemps instructeur Folklore pour Jeunesse et Sports, mais surtout à l'instigation de l'instituteur Roger Pearson, fondateur des Thiaulins de Lignièrès. La Chavannée de Montbel, au nord du Bourbonnais, et les Brayauds, en Basse-Auvergne, ont décliné le même modèle de communauté familiale élargie (qu'illustrent les Baudimant pour les Thiaulins, les Paris, dynastie-pivot des Chavans, et, du côté des Brayauds, les Karvaix et les Champion).

Mais c'est à l'ouest de la Vienne et au sud de la Loire que la rénovation prend un autre relief, avec la trajectoire, chronologiquement parallèle, des Ballets occitans de Toulouse, mués en Conservatoire occitan,

et du groupe les Pibolous, amorce – avec le renfort de la Marchoise de Gençay – d’une nouvelle fédération interrégionale, l’Union pour la culture populaire Poitou-Charentes-Vendée ou UPCP. Alors qu’au début des années 1960, on a « simplement » affaire à deux ensembles de danseurs, concepteurs de spectacles folkloriques, qui ne se distinguent guère des quelque centaines d’autres en activité, on mesure à la fin de la décennie que le travail scénique n’est plus qu’une composante dans une palette d’activités où un ersatz d’enquête de terrain rebaptisé « collectage » occupe le rang le plus éminent, même si le terme, revendiqué par la recherche « militante », ne sera jamais homologué par la recherche académique, de même que les enregistrements réalisés tarderont à être considérés comme un matériau scientifiquement exploitable ; d’une façon nullement accessoire, la démarche heuristique quitte la sphère académique pour être réappropriée par les jeunes du pays, nouant avec leurs grands-parents une relation nouvelle qui relégitime des savoirs dépréciés par la génération intercalaire. Françoise Dague et Pierre Corbefin, dans le Languedoc toulousain et en Gascogne, André Pacher et Michel Valière en Poitou sont les figures de proue d’un mouvement dont le retentissement a été considérable et demeure encore aujourd’hui sensible. Aucun d’eux, cependant, ne figure parmi les promoteurs de la Marche des mille, même si, on le verra, les Poitevins sauront prendre le train en marche et tirer parti de l’évènement, au bénéfice de toute la mouvance, pour accélérer la reconnaissance institutionnelle des musiques traditionnelles et la structuration d’un réseau régional.

En troisième ligne, porté par la vague de mai 1968, vient le mouvement « folk », déjà mentionné. Il a tendance, par sa notoriété et son retentissement, à éclipser les autres courants mais il faut ramener le phénomène à ses justes proportions, en reconnaissant la vigueur de la rupture qu’il a opérée mais aussi en soulignant la brièveté de l’épisode – un lustre – avant la dispersion des troupes, et leur reclassement.

À son apparition, le *folk* se démarque de tout ce qui l’a précédé : il est aussi urbain, voire métropolitain, et internationaliste, y compris au sens politique du mot, que le folklorisme à la française est campagnard, rivé aux « petites patries » (Chanet 1996) et globalement conservateur. Paris est son berceau et ses premiers zéloteurs ont grandi dans un univers culturel dominé par les références anglo-américaines, ce qui signifie, dans l’orbe musical, le *folksong* et le *protest-song*. Sa naissance – ou sa conception – s’est faite au Centre américain du boulevard Raspail, sous la houlette de Lionel Rocheman (Gasnault 2015), et c’est l’injonction de Pete Seeger à se réapproprier les patrimoines nationaux (ou régionaux) qui a amené une poignée d’étudiants à chanter dans leur arbre généalogique¹⁶. Car ses disciples, les premiers ralliés comme les foules

de convertis à venir, ne sortent pas des écoles normales d'instituteurs et des filières de l'éducation populaire, mais appartiennent à cette génération qui expérimente la massification de l'enseignement supérieur et qui navigue de la « fac » à la MJC, celle aussi, bien sûr, qui « a fait » mai 68 et qui engendrera l'écologie politique. Sur le plan musical, le *folk* est foncièrement éclectique et déjà mondialisé : ce qu'on n'appelle pas encore les « musiques du monde » séduit ses adeptes, à l'écoute comme pour la pratique, au même titre, ni plus ni moins, que les musiques – décrétées authentiques et authentiquement populaires – des campagnes de France. (Beau) feu de paille, le *folk* n'est en tout cas plus une mouvance en 1989, à peine une étiquette, et si le terme de « folkeux » s'emploie encore (et du reste toujours aujourd'hui) pour désigner les fidèles qui pérégrinent au gré des rassemblements estivaux, le réseau des folk-clubs s'est complètement dissous et les figures de proue des « années folk » (Rouvière 2002) ou ont décroché ou ont rallié les autres courants de la scène « trad ». Certaines figureront parmi les relais recrutés par Téléma¹⁷, la société organisatrice du défilé des Champs-Élysées, d'autres prendront vigoureusement position contre la manifestation, les unes comme les autres avec une égale conviction d'être fidèles à leur engagement de départ. À la tête des seconds, John Wright, l'un des fondateurs du Bourdon, publiera une « Lettre ouverte aux coordinateurs de Téléma » pour s'élever contre ce qu'il qualifie de « binioiserie » et de « coup de pub vide de sens » où « une foule multi-couleur et pluri-je ne sais quoi (...) défilera quand même en *uniforme* (...) »¹⁸.

La quatrième communauté, dont les adeptes revendiquent l'appellation – revivaliste s'il en fut – de « musiciens routiniers », est en fait une branche dérivée, pour ne pas dire dissidente, du *folk* (III. 4). Elle prend forme vers 1974-1975, au moment où la vague *folk* reflue, et ne rallie au départ que des « folkeux ». Toutefois, ce ne sont pas des Parisiens mais des Lyonnais, plutôt d'adoption que de souche, et pourvus pour la plupart d'attaches régionales, berrichonnes ou auvergnates, qui ont valu à l'un ou à l'autre, dans ses vertes années, de jouer ou de danser dans un groupe folklorique, avec lequel les ponts n'ont pas été nécessairement coupés. Le noyau dur est formé par les quatre musiciens du groupe Le Grand Rouge (Olivier Durif, Pierre Imbert †, Éric Montbel, Christian Oller) et par le fondateur, légèrement plus âgé, d'un autre groupe lyonnais, La Bamboche, Jean Blanchard. Les singularise d'abord une exigence de renouvellement constant du répertoire, qui les pousse à se rendre sur le terrain récolter des timbres inédits, et bientôt à se mettre à l'école des derniers musiciens authentiquement routiniers (ou de tradition), en quadrillant littéralement les territoires désertifiés d'Auvergne et du Limousin où ces instrumentistes très âgés terminent leurs jours. La passion du collectage, qui s'approfondit souvent en relation d'amitié avec les informateurs (Dupré & Vrod 2011 ; Durif 2003 ; Montbel 2002), se double aussi bientôt d'un intérêt pour

l'enquête organologique sur les vielles à roue et sur les instruments de la famille des cornemuses attestés dans le Massif central¹⁹ ou le Berry. Ne tarde pas dès lors la prise de conscience qu'il est nécessaire d'inscrire le savoir construit empiriquement dans une armature théorique. Elle va leur être fournie au début des années 1980 par la conjonction des efforts de la direction de la musique, de la mission du patrimoine ethnologique et du musée des Arts et Traditions populaires, avec la mise sur pied d'un enseignement conçu presque sur mesure : l'impulsion est venue de Bernard Lortat-Jacob et a été relayée, à la mission du patrimoine ethnologique, par Claude Rouot. Parallèlement, prenant le relais de Maguy Pichonnet-Andral au MNATP, Jacques Cheyronnaud assure l'enseignement et la direction des diplômes de recherche à l'École pratique des hautes études. L'octroi de bourses de recherche, concurremment attribuées par la direction de la musique et la mission du patrimoine ethnologique, et l'organisation de colloques, principalement financés par la direction de la musique, complètent le dispositif.

Obtenir ainsi l'onction académique a une grande portée symbolique mais ne marque pas, loin s'en faut, le point culminant de la trajectoire : en effet, si les Routiniers se soucient tant de comprendre d'où vient et comment s'est structurée la musique qu'ils jouent, c'est parce qu'ils entendent bien la pousser dans tous les retranchements possibles, en subordonnant la « recherche à la création », pour reprendre le titre d'un colloque qui s'est tenu à Clermont-Ferrand en 1984, en présence de Maurice Fleuret, lequel, aux dires de Bernard Lortat-Jacob, en avait été fort impressionné : « Je me souviens encore de l'enthousiasme de Maurice aux rencontres de Clermont de 1984 où il y avait du savoir, du savoir-faire, de l'humour... et de la musique. Lorsqu'il remonta à la direction de la Musique et de la Danse, il ne parla plus que de Clermont. Nous avons réussi notre examen de passage.²⁰ »

Et parallèlement à ce projet artistique, les Routiniers prévoient de déployer une stratégie de réseau : présents aux assises des musiques traditionnelles convoquées à Ris-Orangis au printemps 1982, très impliqués dans la commission nationale consultative que la direction de la musique met en place juste après, ils nouent des alliances, notamment avec la mouvance des folkloriques rénovateurs, et ils se développent sur un territoire de plus en plus étendu : l'Association des Musiciens routiniers se mue en effet en fédération, présente à Lyon, en Savoie, Auvergne, Limousin, Berry, Bourbonnais, Nivernais, et même en Île-de-France ! Une revue, *Modal*, naît en 1984, porteuse d'une double ambition, scientifique et culturelle : des difficultés financières qu'amène rapidement sa fabrication, les Routiniers tirent un parti paradoxal en proposant à leurs alliés et amis de les rejoindre en 1985 au sein d'une Fédération des

associations de musiques traditionnelles (FAMT), dont la raison sociale initiale réside exclusivement dans l'édition de *Modal*.

Devenus en une décennie le moteur principal du train des musiques traditionnelles et, par voie de conséquence, les figures les plus visibles du mouvement, les Routiniers répondront aux sollicitations que les organisateurs du défilé leur adresseront en s'impliquant avec ardeur dans sa préparation proprement musicale puis en revendiquant le pilotage du projet que Jack Lang concevra pour transformer l'essai.

Reste à caractériser un cinquième courant, celui des régionalistes. La tâche est malaisée car il est le plus éclaté, géographiquement, et, politiquement comme esthétiquement, le plus écartelé. Il s'ancre dans les terres de confins ou les provinces tardivement rattachées, Alsace, Savoie, comté de Nice, Corse, Roussillon, pays Basque, mais peut aussi revendiquer des territoires étendus, qu'il s'agisse de la Bretagne des cinq départements «historiques» ou d'une Occitanie courant du golfe de Gascogne à la rade de Toulon, en enjambant le Rhône. Presque partout peut être établie la filiation, reniée ou assumée, avec le mouvement folklorique, même si ses compromissions idéologiques avec la Révolution nationale maréchaliste de 1940-1942 (pays d'Oc), ou avec l'occupant nazi, adhésion aux « théories » racistes comprise (Bretagne), sont récusées ou au minimum dissimulées. De façon aussi générale, sont sensibles l'impact de la vague *folk* et celui du néo-régionalisme anti-jacobin et anti-capitaliste, né avant 1968 mais qui prospère dans son sillage. Sur ce terreau comparable, d'un terroir à l'autre, ont toutefois poussé des plantes assez diverses.

Le mouvement culturel breton a investi d'autant plus massivement dans la pratique musicale, qualifiée successivement de folklorique puis de traditionnelle, qu'à la Libération, un affichage plus ouvertement politique n'aurait pas été toléré (Morvan 2002). Mais le patrimoine génétique, foncièrement réactionnaire, contre-révolutionnaire et antirépublicain, au nom de la lutte contre le centralisme jacobin, reste inchangé : il modèle, de façon à peine masquée, une organisation très régimentaire – sinon enrégimentée – des jeunesses bretonnes, celle des cercles celtiques et des *bagadoù* : les animateurs des grandes confédérations (*Bodadeg ar Sonerien, Kendalc'h, War'! Leur*), qui ont quitté la CNGFF ou n'en ont jamais fait partie, mais aussi certains des fondateurs de Dastum, dont la visée est plus scientifique, viennent de la droite la plus traditionaliste, voire de l'extrême-droite ; plusieurs d'entre eux, pas nécessairement les moins en vue, ne s'en sont du reste guère éloignés. Ils contrôlent les instances créées dans le cadre de la Charte culturelle bretonne avec laquelle la présidence giscardienne a cru, assez naïvement, les amadouer, et ils en feront durablement des bastions. Ce dispositif défensif est un trompe-l'œil qui, sur le terrain de la représentativité,

fait encore assez illusion, au moment du Bicentenaire, pour masquer les évolutions politiques, culturelles et musicales en cours, à savoir le compromis historique entre militants laïcs et catholiques de gauche qui fera du Parti socialiste la formation dominante de la région, mais aussi la promotion du gallo au même rang que le breton, ou encore le maillage de la Haute-Bretagne par des associations de chanteurs qui s'attachent à des répertoires au moins aussi riches et à des causes historiquement mieux étayées que la musique prétendument celtique (Gasnault 2015 : 168-170).

En pays de langue(s) d'oc, on trouve aussi une tradition réactionnaire ancienne mais, si elle a largement imprégné le félibrige, elle n'a pu y instaurer sa suprématie, car, dans cette aire linguistique étirée sur les quatre régions méridionales, la tradition républicaine est vigoureusement ancrée et le régionalisme anti-jacobin y prend volontiers une teinte anarchiste, que les immigrations italienne et espagnole ont renforcée. Le mouvement culturel occitan ne fuit ni la modernité ni l'urbanité ; son combat pour la langue n'est pas un réflexe de survie mais une posture de résistance face au nivellement. Il n'est d'ailleurs pas spontanément bien disposé à l'égard des musiques et des danses traditionnelles ; il redoute au contraire l'accès de nostalgie passéiste qu'elles pourraient provoquer et l'imagerie folklorique qui leur reste attachée. Pour les musiciens de Provence, du Languedoc ou de Gascogne ambitionnant de servir avec un égal engagement les causes de la langue, de l'autonomie et de la culture régionale, l'examen de passage sera donc particulièrement rigoureux, la sélection favorisant une certaine radicalité qui s'observe encore aujourd'hui dans la proximité avec l'ultra-gauche. Les musiciens qui se sont révélés dans les années 1970 et qui restent parmi les plus créatifs de leur génération réagiront de façon particulièrement diversifiée, face à la sollicitation de Jean-Paul Goude : les fils de Marianne et les amateurs de fantaisie débridée marcheront avec entrain, les manifestations d'hostilité seront rares mais pas inexistantes, une indifférence plus ou moins goguenarde conviendra à une majorité.

les MUSICIENS ROUTINIERS



Association loi 1901
N° 14157
Siège Social : **MUSICIENS ROUTINIERS**
Ch. Oller
23, rue du Sergent Blandan
69001 LYON
Tél. (16) 7/839.17.35

Passer son temps à chercher les musiciens de hameau en village, les chanteurs, les vieillards, gratter, questionner les mémoires, fouiller et explorer une façon d'être et de s'organiser : c'est une tâche agréable.

Bien malin qui dira si c'est un travail centré sur le passé, le présent ou le futur. De temps en temps laisser refroidir le magnétophone et raconter aux amis ce que d'autres disent, rassembler les témoignages et montrer ce qu'on a vu, c'est faire le lien entre deux mondes. Le plus souvent possible chanter et sortir les instruments pour faire danser ou apprendre.

Le discours des hommes sans écriture révèle une quantité incroyable de connaissances et de «possibilités d'identités culturelles» repoussées par la vie moderne.

L'ensemble de ces connaissances constitue les patrimoines culturels régionaux dont l'étude aujourd'hui revêt un caractère d'urgence.

L'association des MUSICIENS ROUTINIERS, composée de collecteurs-musiciens, a décidé de prendre en charge la partie MUSIQUE de ce travail, constituant enfin une sonothèque, vidéothèque, bibliothèque et toute collection et exposition pouvant servir à la conservation et au développement des originalités culturelles de pays.

Elle a une triple vocation : Recherche, Animation et Publications.

La recherche sous-entend un apprentissage auprès des musiciens, chanteurs, chanteuses traditionnels d'une région ou pays, avec réelle confrontation ou initiation musicale au contexte social et culturel étudié. Cette recherche s'effectue par l'intérieur et dans toutes les directions proposées par une Ethnomusicologie moderne :

- *dimension humaine* : où la tradition orale n'est plus ressentie seulement comme un simple matériau à étiqueter et répertoire mais comme une dynamique humaine,
- *dimension écologique* : avec une réflexion critique sur le gaspillage de nos ressources en qualité de vie.
- *dimension orale* : qui s'applique à l'objet, à la pratique et aussi à la conceptualisation de la musique.

Notre recherche se propose de «gratter» à tous les étages de la relation musique/société : identité culturelle, économie, relations humaines, sexualité, croyances et imaginaire, tout en contribuant à l'inventaire du patrimoine musical.

Ces informations ne sont pas destinées à être enfermées dans une prison dorée : notre but est de donner accès aux connaissances grâce aux consultations (bibliothèque, sonothèque) grâce aux publications et aux stages, tout en participant à l'expression traditionnelle de nos pays ou terroirs.

J. F. C.

PUBLICATIONS DES MUSICIENS ROUTINIERS

Sonores

- Disque (33 t) «Violoneux Corrèziens» (P 3 MR 201), avec dans la pochette une présentation de la tradition de violon (6 pages, 15 clichés) ; réalisation J.P. Champeval, O. Durif, C. Oller, J.M. Ponty - Discoval W.M. 39.

- Disque (33 t) «Musique d'Auvergne» Jean Bergeaud - Cabrette volume 1 - Discoval W.M. 56 (avec texte + photos) ; réalisation A. Ricros et E. Montbel.

Écrits

- Ethnologia n° 10 - Été 1979 (S.E.L.M. Limoges), dir. M. Robert, publiée avec le concours du C.N.R.S. Numéro spécial consacré à la musique traditionnelle.

P. Boulanger : «Les instruments de musique utilisés autrefois en Charente limousine et ses marges»

E. Montbel : «La chabrette limousine»

J. F. Chassaing : «Aspects de la tradition de cornemuse en Basse-Auvergne et Sud Bourbonnais»

- Le Courrier de la Montagne Bourbonnaise : n° 11 - Hiver 79

J. F. Chassaing : «Musiques traditionnelles en Montagne Bourbonnaise»

- Le Bulletin des «Musiciens Routiniers» (prévu pour Noël 1980).

Copie Express
Vichy

«FOLK» OU «TRAD» : UNE COMMUNAUTÉ DE SONS

Ni l'air de la *Marche des Mille*, si soigné que soit le pastiche signé par Wally Badarou, ni son enregistrement ne peuvent donner une idée de la voix singulière que les premiers «folkeux» sont parvenus à faire entendre dans le paysage sonore des années 1960-1970, si dominé qu'il ait été par les déferlantes rock et pop. Il est douteux qu'un texte y parvienne mieux mais il faut malgré tout tenter cette entreprise, faute de quoi on échouerait tout à fait à rendre concevable qu'une telle énergie ait été déployée collectivement, et durant tant d'années, pour servir une cause musicale, bien davantage que des ambitions personnelles de carrière.

Il a fallu un peu de temps pour forger un son caractéristique du «folk» puis du «trad» français (mais aussi bien breton ou occitan), même si l'effet de stupeur, le sentiment d'un «inouï» ont été éprouvés par les auditoires dès les premiers concerts et festivals. Les interprètes qui ont porté cette révolution portaient d'un modèle, le binôme chant-guitare du *folksong* anglo-américain, et d'un contre-modèle, les prestations compassées avec instruments « typiques » des groupes folkloriques : ils ont donc appliqué des formules et des codes stylistiques importés à un répertoire indigène dont ils n'avaient au départ qu'une connaissance livresque des plus limitées puisque la plupart ne lisaient pas la musique. Mais c'est la découverte rapide et l'appropriation, nécessairement plus progressive, d'un instrumentarium caractéristique, quoique nullement spécifique à la France, qui ont provoqué la sidération dont les plus anciens auditeurs peuvent témoigner, tant les sonorités pouvaient paraître aussi exotiques que celles d'un *sitar* indien ou d'un *didgeridoo* aborigène, qu'il s'agisse de la vielle à roue, de la cornemuse ou plutôt des cornemuses car le *binioù* breton n'est qu'une des variétés attestées dans l'Hexagone, à côté de la cabrette, de la chabrette, de la veuze, de la *boha*, du *pipaso* etc., ou encore de l'épinette des Vosges qui est une petite cithare, de la guimbarde, du fifre, du galoubet et de l'accordéon dit diatonique dont l'allure modeste contraste avec la tape à l'oeil chromé et pailleté du «piano à bretelles» joué par les vedettes du style «musette», sans oublier le violon, sans doute l'instrument le plus universellement et le plus durablement pratiqué par les ménétriers des campagnes. Peut-être plus encore que les instruments, presque tous en usage dans les groupes folkloriques réprouvés pour leur «ringardise», est-ce la manière d'en jouer, en accentuant leur rusticité et leur éloignement de la gamme tempérée, qui a amené la reconnaissance de ce qui était à la fois nouveau et antique, très proche et très lointain. En somme, une affaire de style, qui fut d'abord

pure imagination – invention de la tradition ! – puis imprégnation des modèles quand, à l'écoute des rares enregistrements disponibles, une petite armée de musiciens-chercheurs-collecteurs substitua l'observation très participante des derniers maîtres-sonneurs du Massif central, institués, *nolens volens*, gourous indiens pour l'apprentissage du « beau jeu » (Montbel 2002). Mais encore une affaire de facture, quand il apparut que le mauvais état de conservation de la plupart des instruments les rendait injouables et qu'il fallait donc retrouver des secrets de fabrication propres à produire les sons dont on rêvait. Des ateliers se sont créés et multipliés, les artisans-fondateurs se retrouvant chaque année au salon de lutherie jumelé avec le festival de Saint-Chartier, et y donnant rendez-vous à leurs clients dont le niveau technique – et le pouvoir d'achat – s'élevaient au fil des éditions.

Cette trajectoire ressemble à s'y méprendre à celle qu'ont parcourue les pionniers d'un autre « revival », celui de la musique dite baroque. Il y a d'autant moins lieu de s'en étonner que les deux histoires se déroulent en parallèle, que les deux mouvements recrutent dans la même génération, celle du baby-boom et de mai 68, et qu'on rejoue dans les deux cas la querelle des anciens et des modernes avec une variante inédite et piquante, où les jeunes reprochent à leurs aînés les infidélités et les dévoiements qu'ils ont fait subir à un patrimoine musical qu'eux-mêmes se font fort de restaurer dans la splendeur de son authenticité originelle.

Du reste, ce qui vaut pour la pratique instrumentale peut être étendu au chant : même proscription du vibrato salonnard, même dilection pour les voix blanches ou du moins sans apprêt. Mais encore une égale fascination pour la polyphonie : si elle va de soi dans le répertoire savant des XVII^e-XVIII^e siècles dont la monodie est exclue, elle constitue en revanche une très libre réinterprétation de la tradition paysanne où le chant choral à plusieurs voix est circonscrit, en France du moins, à quelques terroirs méridionaux et montagnards (Pyrénées, comté de Nice, Corse). Elle prend aussi, elle prend encore le contrepied d'une autre tradition, celle des harmonisations des chansons folkloriques avec accompagnement de piano : dans les polyphonies du « trad », entonnées le plus souvent *a capella*, la tierce est proscrite, au profit d'intervalles moins consonants, et chaque voix, basse, medium(s) et dessus, concourt à part égale, sans hiérarchisation entre ligne mélodique et lignes de soutien harmoniques.

Il convient encore de dire que les pionniers, les « folkeux », se sont déchirés autour de la question de l'électrification, proscrite par les uns comme reniement des valeurs civilisationnelles qu'incarnait à leurs yeux le mouvement, prônée par les autres comme le plus sûr moyen d'élargir son audience tout

en poursuivant les expérimentations organologiques. La polémique, dont la violence verbale avait fait redouter un schisme, s'est pourtant rapidement éteinte : les vieilles électriques se sont banalisées dans des ensembles de musique traditionnelle dont les autres instruments sont au minimum amplifiés, sans parler des chanteurs, plantés devant des micros, parce que tous se produisent dans des salles de grande taille, principalement pour soutenir la danse, et qu'il faut bien que la musique domine le brouhaha produit par le frottement des pieds sur le plancher du bal. Et cet infléchissement permet aussi de mesurer le chemin parcouru dans le paysage sonore, qui a mis le «trad» aux antipodes de la musique folklorique, comme le voulaient les initiateurs, soucieux de se poser en se démarquant : à l'interprétation compassée d'un air, support d'une démonstration à laquelle le public assiste, s'oppose un swing éventuellement tonitruant dont l'énergie se communique à la foule des danseurs et lui est renvoyée par elle, encore amplifiée.

LES COMMÉMORATIONS DU BICENTENAIRE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Le défilé-parade du 14 Juillet sur les Champs-Élysées, conçu par Jean-Paul Goude avec le concours du compositeur Wally Badarou et du chorégraphe Philippe Decouflé, a été sans conteste la plus importante, incidemment la plus coûteuse, mais aussi, en termes d'adhésion populaire, la plus déterminante des manifestations suscitées en 1989 par le Bicentenaire de la Révolution française. Elle reste aussi celle qui a laissé dans les mémoires l'empreinte la plus profonde, en raison de la force des images des tableaux vivants qui la composaient.

Cependant il y en a eu bien d'autres en France, métropolitaine comme ultramarine, mais aussi à l'étranger, dans tous les registres du spectacle vivant et des arts visuels, sans oublier une cohorte de colloques internationaux où l'histoire et la philosophie ne furent pas, tant s'en faut, les seules disciplines mobilisées. À défaut de livrer un recensement exhaustif et ordonné de toutes ces manifestations, le *Répertoire numérique détaillé des archives de la Mission du Bicentenaire*, publié en 1991 par les Archives nationales, fournit un index des noms géographiques qui comporte plus de 1 200 entrées, renvoyant à un nombre bien supérieur d'événements dont les organisateurs ont sollicité et souvent obtenu le label de la Mission.

En outre, celle-ci s'est directement impliquée dans la conception et l'organisation de six « temps forts », qui se sont échelonnés du tout début de l'année 1989 à la fin de l'été. Il y eut successivement :

- le 1er janvier, « l'envol des montgolfières », qui ont décollé depuis chacun des quatre-vingt-dix-huit chefs-lieux de départements français après une lecture de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen ;
- le 21 mars, « la plantation des arbres de la liberté » effectuée dans chaque commune française le jour de l'équinoxe de printemps ;
- le 4 mai, à Versailles, une reconstitution du défilé des États généraux, deux cents ans après le jour de leur ouverture par Louis XVI ;
- le 10 juin, à Lille, une « fête de la Fraternité », qui était une évocation de la figure de Toussaint-Louverture ;
- le 26 août, la célébration du bicentenaire de l'adoption par l'Assemblée nationale constituante de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, à l'occasion de laquelle fut inaugurée l'« Arche de la Fraternité », nom officiel de l'Arche de la Défense, monument conçu par l'architecte danois Johan Otto von Spreckelsen ;

– enfin, le 16 septembre, le ministre de la Défense (Jean-Pierre Chevènement) et une pléiade d’artistes contemporains ont offert au président Mitterrand et à quelques chefs d’État étrangers une reconstitution de la bataille de Valmy (Marne), autour du moulin restauré et avec trois ans d’avance sur son bicentenaire.

Il est significatif que la célébration se soit d’emblée placée sous le signe de l’auto-chronique, avec en particulier l’exposition *Forum de la Révolution*, rassemblement, orchestré par la Bibliothèque publique d’information du Centre Georges Pompidou, de quatre-vingt-dix affiches événementielles, et le *Journal d’un bicentenaire*, documentaire de Serge Moati tourné tout au long de l’année, prestement monté et présenté en avant-première, avant sa diffusion télévisée, le 20 décembre 1989.

GENÈSE

Le jaillissement de l'idée de la Marche des mille dans le cerveau fertile de Jean-Paul Goude est apparemment loin d'avoir été immédiat ; au vrai, son imagination a dû composer avec les exigences de trois cercles de décideurs, localisables à la présidence de la République (Jacques Attali, conseiller spécial), au cabinet du ministre de la Culture (Christian Dupavillon) et à la Mission du Bicentenaire (Monique Sauvage, directrice de cabinet du président Jean-Noël Jeanneney). Sans décentrer le propos vers l'histoire de la commémoration révolutionnaire, d'ailleurs déjà et magistralement traitée (Kaplan 1993), il vaut la peine de reconstituer le cheminement réflexif – et collectif – qui, d'approximation en approximation, a conduit au concept du cinquième tableau (ou de la cinquième « entrée de l'opéra Goude »).

Début septembre 1988, il est simplement acquis que pourrait être confiée au publicitaire l'organisation d'un « grand spectacle (...) fondé sur le thème de la Marseillaise », se déroulant sur les Champs-Élysées²¹, et que l'hymne national sera « chanté par de grands chanteurs » ; si, pour ce faire, le nom de Jessye Norman est déjà avancé et la participation de la grande cantatrice américaine déjà tenue pour acquise (Norman 2015 : 270-271), la figuration serait banalement confiée à « des milliers de militaires, en costumes »²². Un mois et demi plus tard, l'option Goude, associé au producteur Charles Gassot (société Téléma), s'est renforcée et le contenu du spectacle commence à se préciser, comme en témoigne une note de Monique Sauvage²³ : « un défilé sur l'histoire de la Marseillaise » « illustrant à la fois la prise de la Bastille et la fête de la Fédération », qui correspondrait « à l'objectif fixé – avoir un spectacle dont le sens historique soit clair » et qui soit aussi « un spectacle télévisuel attractif et significatif ». On retrouve à peu près les mêmes lignes directrices dans des éléments de discours rédigés par Christian Dupavillon à l'intention de Jack Lang : « Ce qui a été donné à Jean-Paul Goude au départ : l'idée de ce que doit être une célébration de la République française à la fin du 20^e siècle (...) l'idée que, de toute la France, les fédérés arrivent le 14 juillet 1790 pour fêter le premier anniversaire de la prise de la Bastille²⁴. »

Fin octobre, les maîtres d'œuvre pressentis remettent à la Mission une étude de faisabilité où la référence à la fête de la Fédération inspire le projet de faire converger « sur Paris (des) musiques diverses en provenance de toutes les régions de France »²⁵, même si est assez vite abandonnée parce qu'« irréalizable » l'idée de faire « venir à pied, de toutes les régions, des cortèges de musiciens munis de leurs instruments et, peut-être, porteurs de doléances » (Kaplan 1993 : 371-372). La validation de l'étude entraîne, courant

novembre 1988, la signature du contrat de réalisation et l'officialisation de la commande à Jean-Paul Goude. Et c'est dans la foulée, quoiqu'à un moment que la documentation disponible n'a pas permis de préciser davantage, et, semble-t-il, au sein de l'équipe Téléma, puisque la décision ressortissait de l'artistique, peut-être sur la suggestion des permanents du CENAM²⁶, qu'a germé l'idée de faire appel aux amateurs et bénévoles pratiquant les musiques traditionnelles, pour garnir les rangs du défilé : « Un rassemblement de musiciens traditionnels est en route. Nous essayons de les regrouper autour de cinq instruments qui paraissent les mieux représentés dans le pays : la cornemuse (d'Auvergne ou celtique), la vièle (*sic*), les hautbois (bombarde, cromorne), l'accordéon diatonique, le violon (...) Nous recherchons un responsable par famille d'instruments qui les regroupera pour les faire répéter (...) »²⁷. Faut-il y voir la volonté de faire contrepoids aux autres « tribus » de ce ballet des nations très *new-look*, pour reprendre un terme omniprésent dans les déclarations de Jean-Paul Goude, qui intitulera d'ailleurs le tableau des musiques traditionnelles de sa création « les tribus de France » ? Quoi qu'il en soit, on hésite à voir autre chose qu'une boutade dans cette citation de Goude : « J'ai eu l'idée des cornemuses parce que j'ai une grand-mère irlandaise²⁸. » Plus sérieusement, Wally Badarou, le compositeur de la *Marche* ainsi que du *Prélude à la Marseillaise*, que ses liens anciens avec le graphiste avaient tout naturellement impliqué dans l'entreprise, appréciait le timbre des cornemuses qu'il avait découvert lors de son service militaire à Vitré (Ille-et-Vilaine), dans un régiment qui comportait un *bagad*.

Il ne subsiste aucune trace des débats que ce parti aurait pu susciter et il n'est pas aventureux d'en déduire l'inexistence car la source est en revanche prolixe sur la mise en place immédiate du dispositif organisationnel nécessaire au recrutement et à l'entraînement de ces musiciens dont on s'est plutôt inquiété de savoir si on parviendrait à en trouver le nombre requis. Courant décembre 1988, le coordonnateur général et les cinq chefs de pupitre sont déjà retenus, parmi les musiciens (professionnels) les plus en vue et les plus respectés dans le milieu. Il s'agit de Guy Bertrand, qui vient du Conservatoire occitan de Toulouse et qui joue dans l'ensemble *Lo Jai*, de Daniel Dénécheau (accordéons) et de trois « routiniers » : le Lyonnais Éric Montbel, cofondateur des groupes *Le Grand Rouge* et *Lo Jai* (cornemuses), et deux Parisiens déjà mentionnés, Marc Anthony (vieilles à roue) et Jean-François Vrod (violons). Pour les galoubets-tambourins, les Provençaux Patrice Conte (membre fondateur de *Montjoïa*) et André Gabriel compléteront cet encadrement. Le choix de Guy Bertrand et d'Éric Montbel semble revenir à Wally Badarou, qui avait fait leur connaissance dans un studio d'enregistrement parisien au moment où prenait forme la commande de la musique de « l'opéra Goude »²⁹. À noter que ni l'un ni l'autre n'ont pu accompagner le projet jusqu'à son terme, en raison d'un important programme de tournées à l'étranger (année de la France en Inde,

bicentenaire de la Révolution aux États-Unis) de leur groupe *Lo Jai*, qui avait été arrêté dès 1987. Ces choix ont été justifiés par le « farouche désir [prêté à ces musiciens] de s’émanciper de l’image de marque folkloriste » et par leur « enthousiasme (pour) toute idée d’expérimentation musicale³⁰ ». Il est prévu qu’eux-mêmes « recrutent des relais qui, au niveau régional, vont regrouper et entraîner de petits groupes d’instrumentistes³¹ », selon un rétroplanning courant de janvier à juillet 1989.

L’entrée dans l’année du Bicentenaire marque aussi le passage à une phase plus opérationnelle où la communication tient une place importante : parce que le temps commence à presser, il est recommandé de « diffuser très rapidement l’information, peut-être de type publicitaire, sur l’existence et surtout sur l’« esprit » du projet »³² et, référence révolutionnaire oblige, c’est presque à la levée en masse qu’il est procédé, par un appel aux bonnes volontés sous forme de lettre-circulaire cosignée par les chefs de pupitres et diffusée dans le réseau associatif (III. 5a, III. 5b & III. 5c)³³ ; est également mobilisé un nouveau titre de la presse spécialisée, *Trad-Magazine*³⁴, dont le numéro 2 (janvier-février 1989) accueille un entretien avec Jean-Paul Goude et Wally Badarou.

Il est intéressant de confronter le propos des créateurs et le message des musiciens « de la tribu » car, s’ils ne se contredisent pas franchement, ils ne se recourent guère non plus. Quand les seconds insistent sur « (l’)opportunité formidable de montrer nos musiques dans leur aspect festif, provocant, drôle et moderne, à mille lieux des clichés rétro et conservateur que l’on en donne parfois », Goude et son compère promettent de « fusionner les musiques tribales françaises avec les musiques tribales africaines³⁵ » et ils précisent : « Il faut que les gens qui désirent participer à ce défilé admettent qu’il s’agit d’une comédie et qu’ils en seront les acteurs : il ne s’agit pas de défendre la vielle, la cornemuse ou l’accordéon diatonique. Par contre, on veut montrer ce qu’ils savent faire, par l’image, les sons qu’ils vont pouvoir générer ce jour-là [car] il y a une violence dans ces instruments et c’est cela qui est intéressant » ; aussi convient-il de « casser les barrières, pour finalement mieux défendre des causes »³⁶. À peine atténuent-ils cet éloge de la fusion en concédant que « de toute façon, les racines ressortiront, quel que soit ce que l’on en fait ».

En consonance relative, les concepteurs et leurs alliés ont du moins déclaré leurs intentions et affiché une ambition sans précédent, pour une commémoration elle aussi hors norme. Après l’indispensable validation du projet par le Président de la République (**Audiovisuel 1**), s’ouvre alors une longue période dont le quotidien est tissé des mille péripéties de la préparation quasi militaire d’un « show », avec ses aléas logistiques, financiers, sécuritaires, etc. S’il est superflu d’en livrer la chronique, il faut en revanche s’arrêter sur deux épisodes qui apportent des éclairages contrastés mais également révélateurs de ce qui est en train de se jouer.



Telema

Bureau de Production : MUSEE DU JEU DE PAUME - Jardin des Tuileries
75001 PARIS - Tél. 42.60.17.89

Paris, le 18 janvier 1989

Cher(e) ami(e),

Le Ministère de la Culture et de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, et la Mission Interministérielle du Bicentenaire de la Révolution Française et de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen ont confié à la Société TELEMA et à M. Jean-Paul GOUDE le projet d'un spectacle qui aura lieu le 14 Juillet 1989 sur les Champs-Élysées à Paris, dans le cadre de la célébration du Bicentenaire de la Révolution Française.

Le thème en sera : "LA MARSEILLAISE ET LES DROITS DE L'HOMME".

Jean-Paul GOUDE est célèbre pour ses travaux de graphisme, en particulier dans le domaine publicitaire. Ses travaux les plus connus : publicité de LEE COOPER - EDF - ORANGINA - KODAK - DIAM'S de DIM et surtout ses créations avec Graces JONES. Il aime montrer les mélanges, les contrastes, et, depuis longtemps déjà, il s'intéresse aux musiques traditionnelles du monde entier.

L'une des idées retenues pour ce 14 JUILLET 1989 est un défilé d'instruments traditionnels de France, mis en scène, costumé et chorégraphié par Jean-Paul GOUDE.

En ce qui nous concerne, l'un des intérêts du spectacle tiendra dans le nombre des participants. Il nous faut donc réunir au minimum : 200 vielles, 200 accordéons diatoniques, 200 violons, 200 hautbois, 200 cornemuses, 200 galoubets.

AIMERIEZ-VOUS ÊTRE DE LA FÊTE ?

Il nous semble qu'il y a là une opportunité formidable de montrer nos musiques dans leur aspect festif, provoquant, drôle et moderne, à mille lieues des clichés rétro et conservateurs que l'on en donne parfois.

Ce défilé, dont le thème général veut évoquer les Droits de l'Homme par la différence mettra en scène, non seulement nos instruments mais également des musiciens et des danseurs de divers points du globe avec un souci permanent de création et de mélange.

Cet immense spectacle sera retransmis en MONDIOVISION.

.../...

Appel aux volontaires de Téléma. ↑



Jean-Paul GOUDE et la Société TELEMA ont choisi d'organiser le travail par familles d'instruments en confiant la responsabilité des ateliers à :

- Marc ANTONY : Vielle à roue
- Guy BERTRAND : Hautbois
- Daniel DENECHÉAU : Accordéon diatonique
- Eric MONTBEL : Cornemuse
- Jean-François VROD : Violon.

La coordination générale est confiée à Guy BERTRAND.

Voici maintenant le plan de travail qui bien sûr sera aménagé en fonction des disponibilités et des opportunités.

Entre janvier et mars 1989 :

- Constitution des groupes. Pour cela, contactez rapidement les responsables d'ateliers nommés ci-dessus.

- Evaluation des possibilités de jeu : répertoire, travail de son et traits spécifiques à développer. Des documents de travail seront réalisés en vidéo.

- Première réunion de l'ensemble des participants d'une même famille d'instruments en présence du responsable d'atelier entouré avec des "relais" (coordinateurs à l'échelon régional) choisis sur le terrain.

La coordination technique et administrative est assurée dans nos bureaux de Paris par Marie-Odile MEGUERDITCHIAN.

Entre mai et juin 1989 :

- Deuxième rassemblement de tous les participants d'un même atelier (lieu à déterminer).

Dès nos premiers contacts et en fonction de la répartition géographique des participants, nous nous attacherons à choisir les meilleurs lieux et les meilleures dates.

../..

Appel aux volontaires de Téléma. ↑



Telema

Les répétitions générales pour le 14 juillet sont envisagées vers le 12 Juillet à Paris.

Compte tenu des enjeux et de la difficulté d'une telle opération, il est nécessaire que chaque participant s'engage à être présent lors de ces trois échéances.

Il ne peut être envisagé de donner un cachet à chaque participant. En revanche, l'ensemble des frais de transport - hébergement collectif - repas, sera pris en compte par la production TELEMA IMAGES pour chacun d'entre vous lors de chacune des échéances.

Nous espérons que vous serez nombreux à nous rejoindre pour cette magnifique aventure.

Le jour de gloire est-il arrivé ! A nous d'en décider...

Cordialement

Marc ANTHONY

Guy BERTRAND

Daniel DENECHAU Eric MONTBEL J.F. VROD



Audiovisuel 1. 24 mars, palais de l'Elysée : Jean-Paul Goude présente son projet de parade à Jacques Attali, conseiller spécial à la présidence de la République, puis à François Mitterrand. Extrait des rushes du film *Journal d'un bicentenaire* de S. Moati, AN, 900519/57.

UNE POLÉMIQUE, DES RÉPÉTITIONS : FAIRE OU NE PAS FAIRE COMMUNAUTÉ...

Il s'agit d'abord d'une polémique, figure obligée, en France, de toute entreprise collective de quelque retentissement.

À ce sujet, il faut reconnaître aux responsables de Téléma la prescience de ce qui les attendait car, dès la fin 1988, ils avaient identifié le risque de heurter les « susceptibilités régionales (...) pour un événement perçu comme « parisien » ». Quelques semaines plus tard, s'ouvrent les hostilités et, comme deux siècles auparavant, c'est de Bretagne que vient le signal, en l'occurrence plutôt contre-révolutionnaire que révolutionnaire. Patrick Malrieu, président-fondateur de Dastum, publie en effet dans *Musique bretonne*, le mensuel de son association, une lettre ouverte à Jack Lang, datée du 3 février³⁷, où il exprime les réserves que lui inspire le projet de Jean-Paul Goude, plus proche, selon lui, « d'une démarche commerciale que d'une réelle volonté de promotion de ce type de musique ». De la mise en cause de l'artiste, en termes assez ambigus (« M. Goude imagine de déguiser les musiciens à la mode africaine (?) »), la lettre passe, au nom de la défense des cultures et des langues régionales, à la critique en règle de la Révolution et des régimes qui en sont issus :

L'idéologie révolutionnaire a consisté à laminer tout ce qui pouvait constituer un semblant d'identité locale. Cela a conduit des générations de fonctionnaires et d'enseignants à détruire toute forme d'expression culturelle qui se distinguait de la culture dominante. Même deux cents ans après, le moins que nous puissions espérer est un peu de pudeur. (...) Nous pensons que ce bicentenaire aurait été une bonne occasion pour l'État de savoir reconnaître les erreurs et les outrances de la Révolution. (...) Nous espérons de vous autre chose que la mascarade dérisoire que M. Goude nous prépare (...)»³⁸.

Espoir tout rhétorique puisqu'il poursuit en ces termes : « (...) renouant avec la vieille tradition latine qui consistait à faire défiler les chefs des peuples dominés à Rome, on propose aux Bretons et autres Basques, Alsaciens, etc., de venir ainsi fêter leur propre négation et, pour faire bon compte, il faut les déguiser (...), etc. ».

Cette philippique, fidèle aux canons de la littérature autonomiste, qu'il s'agisse de la virulence du ton comme des comparaisons historiques (Cromwell et l'Irlande, le « grand dérangement » des Acadiens),

dévoile l'hétérogénéité idéologique des milieux attachés aux musiques et aux danses traditionnelles, et la persistance, surtout dans les territoires de confins, d'un courant réactionnaire, que l'enjeu commémoratif va rendre clivant. Car la prise de position de cette figure respectée du mouvement culturel breton qu'est Patrick Malrieu enhardit plus d'un « tradeux », d'abord et surtout dans les cinq départements de la Bretagne « historique ». Jusqu'à la fin de l'été 1989, la rubrique du courrier des lecteurs de Musique bretonne réserve l'essentiel de ses colonnes à des prises de position uniformément « anti-Goude » et, au minimum, anti-jacobines. Elles se retrouvent également dans les prises à parti quotidiennes que subissent Jean-François Vrod et Marc Anthony, lors de leur tournée bretonne du printemps, de la part des responsables des salles où ils sont programmés³⁹. On trouve en outre, dans les archives de la Mission du Bicentenaire et dans les papiers Dupavillon, des lettres de figures du monde culturel et musical breton, comme Bernard Le Nail, directeur de l'Institut culturel de Bretagne, qui écrit à Jean-Paul Goude pour lui manifester « la réprobation quasi générale en Bretagne » que suscite son projet « du plus extrême mauvais goût », ou le flûtiste Jean-Michel Veillon qui explique qu'il sera indisponible le 14 juillet car « le soir du même jour auront en principe lieu les Rencontres annuelles de la Chouannerie (...) sur le parvis d'une cathédrale bretonne non encore choisie ». Mais certains, parmi les Occitans, ne seront pas en reste, même si c'est plus tardivement et avec un positionnement politique aux antipodes, que le conseil d'administration de l'Institut d'études occitanes de Toulouse protestera contre « le défilé des tribus », « célébration du provincialisme et du néo-colonialisme les plus réactionnaires », et (les) « caricatures pseudo-tribales entérinant l'idée de l'inégalité entre les hommes et les cultures : à Paris, les grands idéaux universels, folklore localiste partout ailleurs »⁴⁰.

Les démarches d'apaisement tentées par le président de la Mission du Bicentenaire, l'historien Jean-Noël Jeanneney qui écrit à Patrick Malrieu que « de nombreuses réunions de travail avec les musiciens traditionnels ont permis de lever les incertitudes et de répondre notamment aux questions que vous soulevez concernant l'intérêt esthétique et musical de cette participation » et qui propose une « rencontre pour lever les malentendus de fond »⁴¹, n'empêchent pas l'appel au boycott, stimulé par le silence ministériel, inévitablement interprété comme l'aveu implicite du mépris. Ce silence sera pourtant rompu et la réponse viendra, indirecte mais ouverte, lors de la conférence de presse que Jack Lang donnera avec Jean-Noël Jeanneney, le 25 avril ([Audiovisuel 2](#)), et où il concède que, « sur les musiques traditionnelles, deux questions se posent : esthétique, respect de l'originalité de chaque instrument (...) ; symbolique, participation à la célébration d'un événement qui a remis en cause, bousculé, nié les identités culturelles »⁴².

Sur ces deux points, précise-t-il, des assurances ont pu être données, grâce aux « nombreuses réunions de travail qui ont eu lieu entre l'équipe de Jean-Paul Goude et les musiciens traditionnels », ce qui garantit « la participation nombreuse de ces musiciens ».

De fait, la consigne d'abstention fulminée par les cercles bretonnants et occitanistes n'empêchera ni des Bretons ni des Languedociens ou Provençaux de s'inscrire pour participer au défilé, tel cet accordéoniste quimpérois, mentionné parmi d'autres « figurants exténués » mais ravis, mis en exergue dans un reportage du *Figaro* sur « l'Opéra-Goude »⁴³. Mais sur la longue durée, la polémique a bien provoqué des ruptures rédhibitoires au sein de la mouvance et elle a ainsi encouragé les cercles influents en matière de distinction culturelle dans leur propension à amalgamer folklorisme et traditionalisme, partant à maintenir aux marges de la reconnaissance institutionnelle des musiques ontologiquement suspectes de compromission politique. Surtout, dans l'immédiat, elle met à mal la cohésion de la toute jeune Fédération des associations de musiques traditionnelles (FAMT) et contraint son président, Jany Rouger, à des contorsions d'équilibriste dans la mesure où, en tant qu'élu local, il se trouve partie prenante – et consentante – de la préparation de la Marche. À ce stade du récit, quelques précisions s'imposent.

Au printemps 1989, la FAMT est une modeste fédération, qui compte à peine quatre ans d'existence, depuis l'assemblée générale constitutive tenue à Paris le 6 mai 1985⁴⁴, et elle ne rassemble guère plus d'une quinzaine d'associations⁴⁵ ; le budget, à l'avenant, se révèle très insuffisant pour faire face à la vocation déclarée de la structure, qui est la publication de la revue *Modal*, au point qu'il a fallu se résigner, en 1988, à suspendre la publication de la revue et à licencier son rédacteur en chef, ce qui exclut *a fortiori* le développement d'actions en résonance avec le champ de sa raison sociale. Et parmi les ténors du mouvement, fait son chemin l'idée qu'il faut renforcer l'outil et obtenir pour lui des ressources mieux proportionnées : à cette fin, le conseil d'administration s'est accordé sur le principe de la convocation, à l'automne, de nouvelles assises nationales des musiques traditionnelles, sept ans après les premières, réunies à Ris-Orangis, qui avaient scellé l'alliance avec la direction de la musique de Maurice Fleuret⁴⁶. Les «Routiniers», qui ont puissamment contribué à la fondation de la FAMT et qui siègent en force à son conseil d'administration⁴⁷, sont, on l'a vu, en première ligne dans l'organisation de la Marche des mille car l'évènement leur paraît pouvoir favoriser la reconnaissance institutionnelle et la consolidation structurelle qui deviennent plus que jamais nécessaires. Or cette analyse est vivement contestée par d'autres administrateurs, au premier rang desquels figurent le directeur de Dastum⁴⁸ et celui du Conservatoire

occitan qui « trouve indécent l'investissement financier [consenti pour le] projet de J.-P. Goude, démesuré par rapport aux moyens accordés par le Ministère aux musiques traditionnelles⁴⁹ ». Minoritaires mais véhéments, ils rallient leurs partenaires à l'idée d'envoyer un courrier de protestation au ministre, dont la rédaction est confiée à Gilles Rémignard, directeur de la MJC de Ris-Orangis⁵⁰.

La lettre évite la polémique frontale en replaçant le débat sur le terrain des politiques culturelles : ce n'est nullement l'enjeu du Bicentenaire mais il devient de la sorte possible de contester « que la mise en spectacle [des musiques traditionnelles] ainsi proposée soit la meilleure façon de les populariser, de les mettre en valeur et d'aider ceux qui les portent [car] l'éphémère spectacularisation ne saurait remplacer l'action pérenne et l'image, même mondiovisuelle, se substituer à la pratique vivante⁵¹ ». Et de conclure par un défi à l'adresse de Jack Lang, même s'il est diplomatiquement enrobé en souhait qu' « après cette promotion explosive, (...) un effort financier, à la mesure des moyens mis à la disposition de Téléma, soit enfin fait en faveur du développement des musiques traditionnelles ».

Comme il convient, le signataire du courrier est le président en exercice de la FAMT, à savoir Jany Rouger. Or, sur l'original qui figure dans les archives du cabinet du ministre, à côté de sa signature figure cette apostille de Christian Dupavillon : « Très partant pour le projet ». On ne saurait mieux dire !

Né en 1950, enfant du bocage bressuirais, Jany Rouger est d'abord un disciple d'André Pacher, le cofondateur de l'Union Poitou-Charentes pour la culture populaire (UPCP). Chanteur, danseur, musicien, animateur, dans son pays de Cerizay, de l'ARCUP, qui est une des associations fédérées par l'UPCP, il est d'ailleurs devenu le président de cette dernière, ce qui l'a introduit au conseil d'administration de la FAMT, et c'est aussi un proche de Michel de Lannoy, l'inspecteur chargé des musiques traditionnelles à la direction de la musique et de la danse. Mais, statutairement, c'est encore un professeur de collège mis à disposition de la Ligue de l'enseignement⁵², laquelle a accepté de le détacher à la mairie de Parthenay (Deux-Sèvres) où, depuis 1986, il est responsable du service culturel. Il est ainsi devenu le proche collaborateur du maire, le rocardien Michel Hervé, qui est à la fois un entrepreneur, un théoricien du management et l'un des concepteurs de la démocratie participative. À l'affût de tout ce qui peut contribuer au développement de sa cité en donnant à ses concitoyens les moyens de prendre en mains leur destin et de se réaliser, Hervé a déjà proposé à André Pacher d'héberger au sein du quartier médiéval de la porte Saint-Jacques la Maison des cultures de pays dont celui-ci porte le projet depuis vingt ans. C'est dans la même optique que le maire présente la candidature de sa ville pour l'accueil des deux répétitions d'ensemble auxquelles

les musiciens volontaires pour la Marche des mille doivent participer au printemps, à un mois d'intervalle, et indépendamment du cas particulier des joueurs de galoubet-tambourin qui répéteront séparément, à Marseille (Château-Gombert) puis à Caderousse (Vaucluse) et au théâtre antique d'Orange. Initialement, en raison d'un problème de diapason (instruments accordés au la 432 db et non 440), ils devaient jouer « un répertoire maritime (*Il était un petit navire, Maman les p'tits bateaux, La mer*) », former un tableau distinct et défiler en pas chassé autour d'un char sur lequel aurait été juchée Mireille Mathieu ; on convainquit Goude du caractère irréalisable de ces options et un facteur d'instruments provençaux, Jean-Pierre Magnan, accepta de fabriquer en un temps record deux cents galoubets en acier au diapason 440, ce qui permit aux « gal-tamb » de rallier le gros des troupes⁵³.

Sans doute est-ce à Matignon que Michel Hervé a eu vent de l'évènement en préparation, puisqu'il exerce, à temps partiel, des fonctions de collaborateur officieux au cabinet du Premier ministre⁵⁴. L'idée d'apporter le concours de sa cité ne lui a pas toutefois été suggérée par Jany Rouger mais, semble-t-il, plutôt par un autre responsable local, Serge Gauthier⁵⁵, lequel a au minimum relayé auprès du maire de Parthenay une hypothèse formulée dès l'automne 1988 par le musicien Jean-François Vrod, chef du pupitre Violons, administrateur de la FAMT et bon connaisseur des ressources de la ville, pour avoir activement participé aux deux premières éditions (1987 et 1988) d'un festival de musiques traditionnelles qui reste aujourd'hui, sous le nom De Bouche à Oreille, un rendez-vous rituel de la mouvance « trad ». C'est cependant Jany Rouger, alors chef du service culturel à la mairie de Parthenay, qui a organisé le rendez-vous décisif, début mars 1989, entre Michel Hervé et Jean-Paul Goude. Cependant, si Rouger, en tant que président de la FAMT⁵⁶, ne peut militer trop ouvertement pour la contribution des musiques traditionnelles au Bicentenaire selon Goude, comme proche collaborateur de Michel Hervé⁵⁷, il n'ignore sûrement pas ce que la presse locale tient pour certain depuis le 12 mars, à savoir qu'entre les « villes, dont La Rochelle pour la région, [qui] étaient en concurrence pour accueillir ce rassemblement révolutionnaire, c'est finalement Parthenay qui a emporté le morceau »⁵⁸. Et il ne peut en effet qu'être « partant » : pour lui, on ne saurait laisser passer une telle opportunité, susceptible de servir aussi bien et simultanément les intérêts locaux et nationaux, non moins qu'artistiques et politiques, qu'il défend.

Ceux-ci sont mêlés d'autant plus étroitement que, comme président de l'UPCP, Jany Rouger tente en parallèle de monter un autre projet lié à Parthenay comme à la commémoration du Bicentenaire, et pour lequel il s'emploie à obtenir le soutien de la Mission. Il s'agit d'un spectacle tiré du livre d'Ernest Pérochon,

Barberine des Genêts, qui est un roman historique sur les guerres de Vendée. Sa démarche n'est pas inspirée par des considérations tactiques et n'est pas davantage une tentative de *captatio benevolentiae* en vue de l'octroi d'une subvention. Il lui importe bien au contraire, au nom de la défense de la culture populaire et paysanne, de faire ressortir les affinités idéologiques des deux créations, non moins que de souligner l'ancienneté de l'ancrage démocratique de ces terres du Poitou historique, afin de les soustraire au fréquent amalgame avec la Vendée « martyre », comme il le souligne dans une lettre à Jean-Noël Jeanneney :

Sans doute à première vue, le thème de ce spectacle, à savoir les guerres de Vendée, pourrait-il apparaître comme provocateur, dans le cadre de la célébration du bicentenaire de la Révolution française. Mais, outre le fait qu'il était difficile, dans notre région, de passer sous silence une guerre civile qui a fait plus de 300 000 morts, dont un bon quart dans le département des Deux-Sèvres, il nous est apparu nécessaire de donner à ces événements l'éclairage le plus objectif (...), en s'appuyant sur le livre d'une personnalité locale fort républicaine, dont la filiation avec les idées de la Révolution ne peut être contestée : Ernest Pérochon, écrivain d'origine protestante, instituteur, mort en 1942 victime du nazisme. De l'insurrection vendéenne, que trop de gens ont récupérée au profit d'idéologies qui lui étaient totalement étrangères, il a bien montré le caractère spontané et populaire (...) et l'origine essentiellement sociologique et religieuse.⁵⁹

Rouger n'est pas moins soucieux de marquer la distance avec les représentations réactionnaires que la Cinéscénie du Puy du Fou a habilement recyclées. Du reste, à la controverse mémorielle s'ajoutent une compétition artistique ancienne avec ses concepteurs, d'autant plus vive que la cinéscénie est réputée s'être fortement inspirée, sur le plan de la scénographie, d'une création antérieure de l'UPCP, *La Geste paysanne*, ainsi qu'une concurrence territoriale puisque, dans le domaine du chant, de la danse et du conte traditionnels, la Vendée est un département disputé entre l'UPCP et l'ARECXPO, association fondée par un collaborateur de Philippe de Villiers (Gautier & Gauvrit 1981). Accueillir les répétitions de la *Marseillaise* à Parthenay puis, quelques semaines plus tard, représenter l'histoire de Barberine, c'est réaffirmer avec éclat l'option républicaine de cette cité et de son pays, et par là-même, bannir les ambiguïtés du folklore.

Déjà surchargé de toutes ces intentionnalités, l'épisode des répétitions parthenaisiennes, qui présente aussi l'intérêt d'être particulièrement bien documenté⁶⁰, retient encore l'attention pour un dernier motif : il constitue le moment de cristallisation où la création de Jean-Paul Goude devient une aventure collective.

Le principe de ce double rassemblement (deux fois deux jours à un mois d'intervalle) semble avoir été arrêté assez tardivement par la société de production. Téléma envisageait initialement des répétitions par pupitre d'instruments, étalées sur trois mois et réparties dans une douzaine de villes, géographiquement dispersées et de taille très variable⁶¹. On peut supposer qu'elle s'est ravisée en prenant conscience de la nécessité de faire assimiler par une foule d'amateurs les principes de base du défilé et de la parade, afin que la prestation sur les Champs-Élysées ne soit pas trop déparée par des approximations. Et il semble bien que le critère principal pour le choix de la localité ait été l'existence et la disponibilité d'un champ de manœuvre, ce que Parthenay, avec son foirail dédié à un très important marché aux bestiaux, pouvait offrir. Ont pu également entrer en ligne de considération la relative accessibilité autoroutière de la sous-préfecture deux-sévrienne, les capacités d'hébergement sur site ou à proximité, certes rudimentaires mais dont le public visé, habitué qu'il était aux campings détrempés des festivals «trad», pouvait s'accommoder, et surtout l'implication personnelle du maire. Sans citer nommément Michel Hervé, un responsable de Téléma reconnaît volontiers que « mieux vaut venir dans une cité qui a envie de vous que dans une ville qui est indifférente » ; comme en écho, Hervé déclarera : « Il a fallu monter à Paris pour enlever le morceau et faire comprendre qu'une petite ville pouvait organiser une chose *a priori* démesurée pour elle⁶². » En pratique, toutefois, la contribution de la municipalité s'est limitée à la mise à disposition gracieuse de locaux et de quelques agents, sans la moindre mise de fond, ce qui a dispensé le maire de consulter et même d'informer officiellement le conseil municipal, auquel aucun projet de délibération concernant l'organisation du double rassemblement n'a en tout cas été soumis. Ce qui n'a pas empêché la presse locale de risquer une explication téléologique : « Parthenay a été choisi comme site de cette répétition générale parce que cela s'imposait. On ne construit pas ici une Maison des cultures de pays impunément. Dans la mesure où tous ces instruments sont à l'origine même de tout l'art musical traditionnel et populaire français, une telle concentration ne pouvait qu'y trouver son cadre naturel⁶³. »

Incidemment, on voit ici comment a pu germer l'opinion, très vite ancrée, d'une prédestination de Parthenay à être la capitale de la musique traditionnelle française, ce qu'elle est effectivement devenue et demeurée jusqu'à l'été 2013⁶⁴. Plus que de vocation providentielle, on a pourtant vu qu'il s'agit d'abord de la superposition de décisions liées à l'ancrage local d'un très petit nombre de personnes, pour l'essentiel le trio André Pacher – Jany Rouger – Michel Hervé, et qui n'ont pour l'heure guère produit d'effets. En 1989, on n'en est encore qu'aux prémisses : hormis la création, deux étés auparavant, d'un festival de « musiques métissées » dont il aurait été alors hasardeux de prédire que, sous l'appellation « De Bouche à

oreille », il deviendrait une institution de la scène «trad», la construction de la Maison des cultures de pays et l'installation en son sein des bureaux de l'UPCP n'aboutiront qu'en 1993, du fait d'aléas budgétaires et archéologiques. Mais il est vrai que l'année du Bicentenaire est bien celle où le siège social de la FAMT est transféré de Tulle à Parthenay⁶⁵ et il est incontestable que les répétitions du printemps ont marqué une étape essentielle dans la construction du symbole. Excessivement mécaniste, et dans le même temps étonnamment prédictive, la rationalisation de la presse locale reflète l'attraction du pôle poitevin et des valeurs qu'il véhicule (éducation populaire et pratique amateur, développement rural, relégitimation de la culture orale, etc.) au sein d'un mouvement dont il est l'un des plus puissants courants.

Il faut en venir à la première répétition, la plus déterminante, la plus marquante, qui se déroule les 4 et 5 mai. Arrivés la veille au soir ou dans la nuit du vendredi au samedi, les musiciens sont d'abord rassemblés au palais des congrès, en fin de matinée, pour entendre un discours d'accueil de Jean-Paul Goude suivi par le déjeuner, avant les répétitions par famille d'instruments, en divers lieux de la ville, qui durent tout l'après-midi (III. 6). C'est donc le soir venu, et dans l'obscurité, qu'ils se retrouvent à nouveau groupés, sur le foirail qu'ils découvrent enfin, en compagnie d'une bonne partie de la population de la ville⁶⁶ qui entend profiter du spectacle, mais aussi des bras droits du ministre de la culture et du président de la Mission, Christian Dupavillon et Monique Sauvage. Parvenus à ce point, les récits des journalistes et les témoignages des participants s'accordent sur les deux premières surprises peu agréables qui cueillent à froid les plus motivés : ils découvrent d'abord que jouer en très grand nombre à l'unisson et dans la bonne cadence ne coule pas de source, si bien qu'une grande partie de la soirée se passe, sous la férule de Wally Badarou, juché en haut d'une tourelle, à chasser les canards et à réduire les décalages⁶⁷ ; ensuite, il leur faut admettre que défiler, qui plus est avec des porte-drapeaux⁶⁸, c'est progresser au pas en marquant des appuis qui ne sont pas ceux de la marche décontractée (III. 7). Certains s'en offusquent, beaucoup peinent à y parvenir (III. 8) : on est loin, en effet, de l'habitus et des postures du «folkeux» bon teint (Audiovisuel 3) ! Ce que Goude analyse en ces termes : « Le plus difficile, c'est d'organiser, mettre tous ces gens en ordre parce que c'est contraire à la mentalité française. Chez nous, bizarrement, ordre égale fascisme⁶⁹. »

Propos qu'on peut mettre en regard avec le dépit brillamment formulé – *a posteriori* – par le cornemuseux Franck Lermier, porte-parole des réfractaires :

Opéra-Goude : j'aurais failli y aller. J'aurais bien voulu. J'étais même enthousiaste au départ (...) très vite je me suis senti mal à l'aise, dès le premier Parthenay (...) trouvaille géniale de Wally Badarou : « Balancez du pied gauche sur pied droit, d'avant en arrière, sur place, pour donner un mouvement rythmé et simuler la marche. » Personnellement, je sens la suite arriver, grosse comme un wagon de bétail. Ça ne loupe pas, très vite on se met à marcher au pas (...) au-delà du déplaisir de marcher au pas, mon malaise vient de ce que j'entrevois quelque chose d'insidieux, de diffus qui me semble être, tout bêtement, de la manipulation de masse⁷⁰.

Le découragement en étreint plus d'un et, au fur et à mesure que la nuit s'avance, l'inquiétude gagne les maîtres d'œuvre (III. 9) : « Sur le foirail, la masse s'est ébranlée (...) Accentué par un écho indésirable et imprévu, le "à peu près" évolue vers le n'importe quoi⁷¹. » Le tir d'un feu d'artifice vient à point nommé détendre l'atmosphère et les plus vaillants décident de veiller en faisant des «bœufs», notamment chez Lili, la bistrotière devenue mythique de Parthenay qui accueille des cornemuseux employés à « réviser le répertoire des standards morvandiaux »⁷².

La seconde séance d'ensemble marque un net progrès (III. 10 & III. 11) : « Jamais le spectateur du samedi soir n'aurait pu imaginer que dimanche, en fin de matinée, le rectangle compact des musiciens saurait prendre un virage et même se scinder en deux faisceaux sans laisser quelques rêveurs sur le macadam du foirail⁷³. » Et le journaliste du *Courrier de l'Ouest* de s'adonner sans réserve à l'illusion lyrique : « La musique lancinante qui vous prend aux tripes, c'est comme la voix d'un pays qui se réveille à l'unisson de ses provinces. La foule qui avance d'un seul pas, c'est tout ce peuple uni qui va conquérir la liberté. »

Toutefois, une dernière séquence vient mettre à mal cet accès d'unanimité. Prudent, Jean-Paul Goude l'avait gardée pour la fin, sûr que les plus critiques ne laisseraient pas les trains du retour repartir sans eux. Il n'empêche qu'il passe un vilain quart d'heure après la présentation des costumes qu'il a dessinés. Le sujet, en dépit des apparences, ne relève pas de l'anecdote ; il est au contraire clivant dans une population de « marcheurs » où abondent à la fois les membres de groupes folkloriques, fiers de défiler dans des tenues dont ils excluent qu'on puisse douter de l'authenticité historique, et deux générations de « folkeux » qui se veulent affranchis de tout impératif vestimentaire, nonobstant le conformisme de leur mise, invariable – et unisexe – assortiment d'un jean, d'un tee-shirt et d'un chandail.

Initialement du reste, peut-être par souci d'économie, la production avait envisagé que les participants porteraient leurs « vêtements personnels », y compris les « T-shirt » ou « polo », pourvu qu'ils soient de

couleur sombre (« noir, gris foncé » ou « bleu marine »)⁷⁴. Mais on abandonna ce parti, de fait frustrant pour le styliste qu'est Jean-Paul Goude et jugé probablement contre-productif pour le tableau d'ensemble qu'il s'agissait de produire.

Toutefois le modèle que présente Goude à Parthenay ne manque pas de heurter car c'est un uniforme, à rebours de la diversité très étudiée des tenues des groupes folkloriques. La couleur dominante est le noir, presque absent sinon banni par ces mêmes groupes, et l'allure générale a quelque chose de martial nonobstant une touche de cocasserie : y contribuent des chaussettes rayées, des bottes en caoutchouc, un casque surmonté d'une lampe et un sac à dos assez proche du modèle en usage dans les troupes coloniales (III. 12).

Pour les allergiques à la marche au pas dont beaucoup se souviennent d'avoir participé aux rassemblements sur le plateau du Larzac contre l'extension du camp militaire, la mesure est comble ! Et les critiques fusent : « Tu risques de ridiculiser notre musique, on va ressembler à des gosses qui reviennent de la pêche aux moules »⁷⁵ sont les commentaires les plus modérés qu'il s'attire. En des termes plus feutrés, le même débat s'était déjà tenu en haut lieu : « Lang et Jeanneney avertirent souvent Goude d'éviter le péril de la « dérision » ». L'artiste adopta donc une bénignité rassurante : « C'est un emploi tendre des stéréotypes que je cherchais (...) la sublimation [des] costumes folkloriques. » (Kaplan 1993 : 376).

Face à la *bronca*, Goude, loin de se démonter, argumente : « Je ne cherche pas à vous ridiculiser, je conçois les choses ainsi, je ne peux pas les concevoir autrement car c'est ma marque. Je vous aurais mis tout en noir, certains auraient fait le rapprochement avec les nazis. J'ai donc contrecarré cette impression avec les chaussettes.⁷⁶ » L'orage s'éloigne, les musiciens se rassèrent mais la vivacité des réactions n'a pas laissé Goude insensible, qui a poursuivi ses efforts d'explication, dont témoignent les lettres-circulaires qu'il a adressées aux participants, la première dès le 11 mai (III. 13 & III. 14), la seconde juste avant la répétition de juin⁷⁷. Il reconnaît « que le costume ne faisait pas l'unanimité », assure qu'il a mieux compris « où étaient les réticences », annonce qu'il « retravaille sur un projet de costume en tenant compte des remarques et suggestions », même s'il maintient le « noir pour absorber la lumière et mettre en valeur l'instrument » (III. 15 & III. 16). S'il accepte de troquer les bottes en caoutchouc pour des chaussures de marche en cuir, la solidité de ses arguments techniques lui permet de maintenir la ligne générale. En effet, ces costumes noirs, à la coupe très sobre, étaient conçus pour se fondre dans l'obscurité et faire ressortir les traits des musiciens et surtout les instruments, que devaient éclairer des lampes frontales (d'où les

casques de mineurs dont beaucoup de musiciens étaient coiffés) ainsi que des lumières autonomes fixées sur certains d'entre eux ; quant aux sacs à dos rouges et ronds que portaient presque tous les instrumentistes, ils dissimulaient la batterie alimentant les lampes⁷⁸ (III. 17). Et en définitive, la plupart des participants, au soir du 14 Juillet, profiteront de la licence qui leur sera accordée de ramener chez eux, telle une prise de guerre, cet « uniforme » initialement honni. Mais auparavant beaucoup parleront, voire « râleront », et les dessins parus dans la presse bien avant le jour J contribueront à rallumer le front breton, coalisant – ce qui n'est pas un mince exploit – les présidents des confédérations (*Kendalc'h, War'! Leur, Bodadeg ar Sonerien*⁷⁹) avec ceux de Dastum et du conseil culturel de Bretagne⁸⁰, pour un communiqué rageur dénonçant cette « entreprise de publicité [qui] se propose de faire défiler Bretons et autres en "pantalons-lampion", bandes molletières et spartiates [et qui] pour faire bon compte, cherche actuellement un fabricant pour des coiffes bigoudènes de 50 cm de hauteur dans lesquelles sera inséré un tube de néon »⁸¹. Il y aurait en effet, non parmi les musiciens mais dans le groupe des danseuses dont les évolutions étaient chorégraphiées par Philippe Decoufflé, ou plutôt sur leurs têtes, quelques coiffes bigoudènes dressées autour d'un tube en néon. (III. 18)

Toutefois, et c'était l'essentiel, l'effet escompté de cette première séance sur les décideurs qui avaient accompli le voyage à Parthenay fut atteint : « Impressionnée par la façon dont tous les exécutants se [formaient] en cortège et par l'effet des instruments traditionnels jouant la marche de Badarou, Monique Sauvage se sentit enfin sûre que tout se passerait bien en juillet. » (Kaplan 1993 : 380). Aussi bien le rassemblement produisit-il un autre effet, moins recherché par les concepteurs mais plus important pour les participants : il avait soudé le groupe, gommant sa diversité générationnelle, l'hétérogénéité des origines géographiques, l'écart des niveaux techniques, voire l'antagonisme des approches stylistiques. En témoignent les propos rapportés dans la presse :

« Faut participer à ça avant de quitter ce monde », Charles Barraya, 77 ans, sans doute le doyen de la troupe, a quitté son village de l'arrière-pays niçois (...) Joueur de fifre, il ne regrette qu'une chose : « On n'a pas le temps de faire la sieste mais tant pis, l'ambiance est bonne, tout le monde se tutoie, moi j'aime ça. » En face de lui, Kees, 31 ans, vient de Hollande (Utrecht) avec son violon (...) Michel Pichon, accordéoniste professionnel, qui veut dépoussiérer la musique traditionnelle, était là aussi (...)⁸².

Pour tous ou presque tous, les réfractaires à la marche au pas cadencé ayant pu être promptement suppléés par des volontaires de l'avant-dernière heure⁸³, ce fut donc une joie de se retrouver lors de la seconde répétition à Parthenay, les 8 et 9 juin. L'ordre du jour consistait à reprendre la *Marche des Mille* et à mettre en place l'autre morceau composé par Wally Badarou, un *Prélude à la Marseillaise* qui devrait être joué place de la Concorde avant l'intervention de Jessye Norman. Mais les à-côtés festifs ou simplement conviviaux ont occupé une place croissante, d'autant plus aisément que l'inquiétude de ne pas être au niveau régressait à proportion de la familiarité croissante qui rapprochait les participants (III. 19, III. 20 & III. 21). Ces moments de convivialité qu'ont partagés des musiciens n'ont pu que renforcer le caractère positif, voire totalement grisant, du souvenir attaché à l'événement. En témoigne parmi d'autres Robert Amyot, chef de pupitre Cornemuses :

(...) depuis le 11 juillet, les repas avaient pris l'allure de véritables festins. On chante à toutes les tables. (...) Il est vrai que nous sommes plus de 3 000 à table. (...) L'après-midi du 14 (...) des bals s'improvisent devant les multiples chapiteaux (...). On a même droit à une sublime parodie de Jessye Norman, exécutée par un musicien aussi humoriste que corpulent (...) ⁸⁴. (III. 22)

Sur cette lancée, les ultimes répétitions, à Villacoublay, à l'hippodrome de Longchamp et sur les Champs-Élysées eux-mêmes (III. 23 & III. 24 et [Audiovisuel 4](#)), l'unique représentation ([Audiovisuel 5](#)) et la réception nocturne dans les jardins des Tuileries qui l'a suivie ne pouvaient marquer que les derniers degrés d'une apothéose. Le succès extraordinaire de la manifestation – d'autant plus hors du commun qu'il n'était pas garanti – a sans doute été savouré par les responsables : « Ce «complet basculement», ce «renversement soudain» représentèrent une douce vengeance pour Jean-Noël Jeanneney (...) [qui] se contenta d'observer que le succès de ce sommet du Bicentenaire était irréversiblement acquis (...). » (Kaplan 1993 : 409). Mais il a aussi été ressenti par les participants de façon aussi intense que durable. Avoir descendu ce soir-là les Champs-Élysées sous les yeux du public mondial, entre deux haies de spectateurs dont le nombre excédait le million et qui ont fini par envahir l'avenue dans le sillage du dernier char, demeure un motif de fierté qu'affichent encore celles et ceux qui « y étaient »⁸⁵ et que plus d'un a manifesté en encadrant le diplôme signé par Lang, Jeanneney, Goude et Gassot (III. 25). Le traduit encore la tonalité du message d'adieu signé par Goude, au petit matin du 15 juillet (III. 26).

Autrement dit, sans que les concepteurs l'aient anticipé ni même recherché, et en dépit des anathèmes de leurs censeurs, une communauté prenait forme...

LA « GOUDERIE » : DÉFILÉ-PARADE, OPÉRA-BALLET...

« La Marseillaise, le spectacle des Champs-Élysées le 14 Juillet au soir ne sera ni un défilé ni une parade de Carnaval. Ce sera une création musicale et chorégraphique. » Tels sont les termes par lesquels la société Téléma, dans une circulaire aux participants en date du 20 juin 1989, définissait ou plutôt promouvait une entreprise dont elle semblait redouter qu'elle soit regardée avec commisération, nonobstant la participation d'une *diva assoluta*, Jessye Norman, en quelque sorte dans le rôle-titre.

Récusant donc les deux substantifs de « défilé » et de « parade » qui l'auraient ancrée dans le vocabulaire en vigueur pour désigner un spectacle de rue, quand bien même il s'agit concrètement de cela, Goude et ses producteurs avaient tenté d'imposer en lieu et place un terme en usage sous l'Ancien Régime – ce qui n'est pas un mince paradoxe pour une célébration révolutionnaire... –, en particulier sous Louis XIV et Louis XV, et qui s'appliquait aux ouvrages lyriques des Lully, Campra et autres Rameau : *opéra-ballet*.

Si le dispositif scénique de cet antécédent, classiquement frontal, est tout différent du cortège goudien, la filiation peut s'argumenter : même mobilisation massive d'instrumentistes, de choristes et de danseurs, même débauche de costumes outrancièrement extravagants, même recours aux machines et aux chars. Et pour ancrer un peu plus le divertissement élyséen dans cette généalogie baroque, c'est le terme d'« entrée » qui a été choisi pour nommer les tableaux, à l'instar des *Indes galantes*.

Onze « entrées » composent donc *La Marseillaise* de Jean-Paul Goude. Pour suggérer le contenu de chacune d'elles, on empruntera beaucoup à la circulaire susmentionnée :

– *Palio* : « 60 lanceurs de drapeaux, accompagnés de 40 tambours, lancent leurs étendards à la manière du palio de Sienne » ;

– *Chine* : entouré par des cyclistes qui ont mis pied à terre, un immense tambour chinois progresse en silence sur l'avenue ;

– *Tambours nationaux et français* : les « nationaux » sont 300 et appartiennent à des formations militaires, les 1500 « français » viennent de toutes les régions ;

– *Musiques traditionnelles* : les 1200 musiciens défilent eux aussi derrière des porte-étendards des anciennes provinces, discret rappel de la fête de la Fédération, avant l'institution des départements ;

- *Damier rythmique* : il s’agit de l’« immense escalier mobile sur lequel Doudou N’diaye Rose dirige ses percussionnistes » ; le char avance entouré des porteurs de torches et des danseurs ;
- *Valseuses* : « elles portent d’immenses robes et sont montées sur de petites voitures électriques » ;
- *Britanniques* : ce tableau juxtapose trois groupes du *Royal Tattoo* (anglais, gallois et écossais comme il se doit) et un quatrième groupe de « house music » londonienne qui défile sous la pluie ;
- *États-Unis* : un *marching band* et une prestation de danse façon Broadway ;
- *Union soviétique* : le tableau joue sur le contraste entre la Vieille Russie (choeur de femmes à fichus fleuris) et l’imagerie soviétique (armée rouge), sans négliger de convoquer d’autres clichés (ours blanc dansant sous la neige) ;
- *Afrique* : entourée de 360 tirailleurs sénégalais (en fait maliens), une « pyramide de bidons sert de support à un groupe de musiciens guinéens » ;
- *Tambours du Bronx* : ce groupe de percussionnistes amateurs, tous cheminots à Nevers (dont c’était la première sortie publique), « défile sur des chariots à bagage SNCF et entoure une locomotive grandeur nature », copie conforme de celle du film de Jean Renoir, *La Bête humaine*.

Il faut quarante minutes aux participants de chaque « entrée » pour descendre les Champs-Élysées puis pour prendre possession de l’emplacement qui leur est réservé place de la Concorde. Au total, le défilé proprement dit prend une heure et s’achève vers 23h.

C’est alors qu’entourée d’une armée de musiciens et de choristes, Jessye Norman, hissée par un plateau élévateur, émerge au pied de l’obélisque et entonne a capella la *Marseillaise*. Son chant achevé, elle prend le chemin du jardin des Tuileries, suivie par les tambours et les musiciens traditionnels. Les chars quittent les Champs par les avenues latérales et laissent la foule prendre à son tour possession de l’avenue ou, si l’on préfère, s’emparer de la scène, avant d’investir la place de la Concorde : le peuple s’y substitue alors aux puissants du monde entier, un instant auparavant spectateurs privilégiés sur leurs gradins.



Audiovisuel 2. 25 avril, jardins du Palais-Royal : Jean-Noël Jeanneney, Jack Lang et Jean-Paul Goude à la conférence de presse sur *La Marseillaise*. Extrait des rushes du film *Journal d'un bicentenaire* de S. Moati, AN, 900519/64.



Parthenay, la signalétique des répétitions au jardin public. Photographie J.-L. Neveu, (UPCP-Métive). ↑



Répétition de Parthenay, des vieilleux défilent sur le foirail. Photographie G. Chuzel. ↑



Parthenay, le pupitre Accordéon diatonique défile sur le foirail. Photographie J.-L. Neveu, (UPCP-Métive). ↑



Audiovisuel 3. 4 et 5 mai, foirail de Parthenay : première répétition d'ensemble pour *La Marche des Mille*, sous la supervision de Jean-Paul Goude et de Wally Badarou.



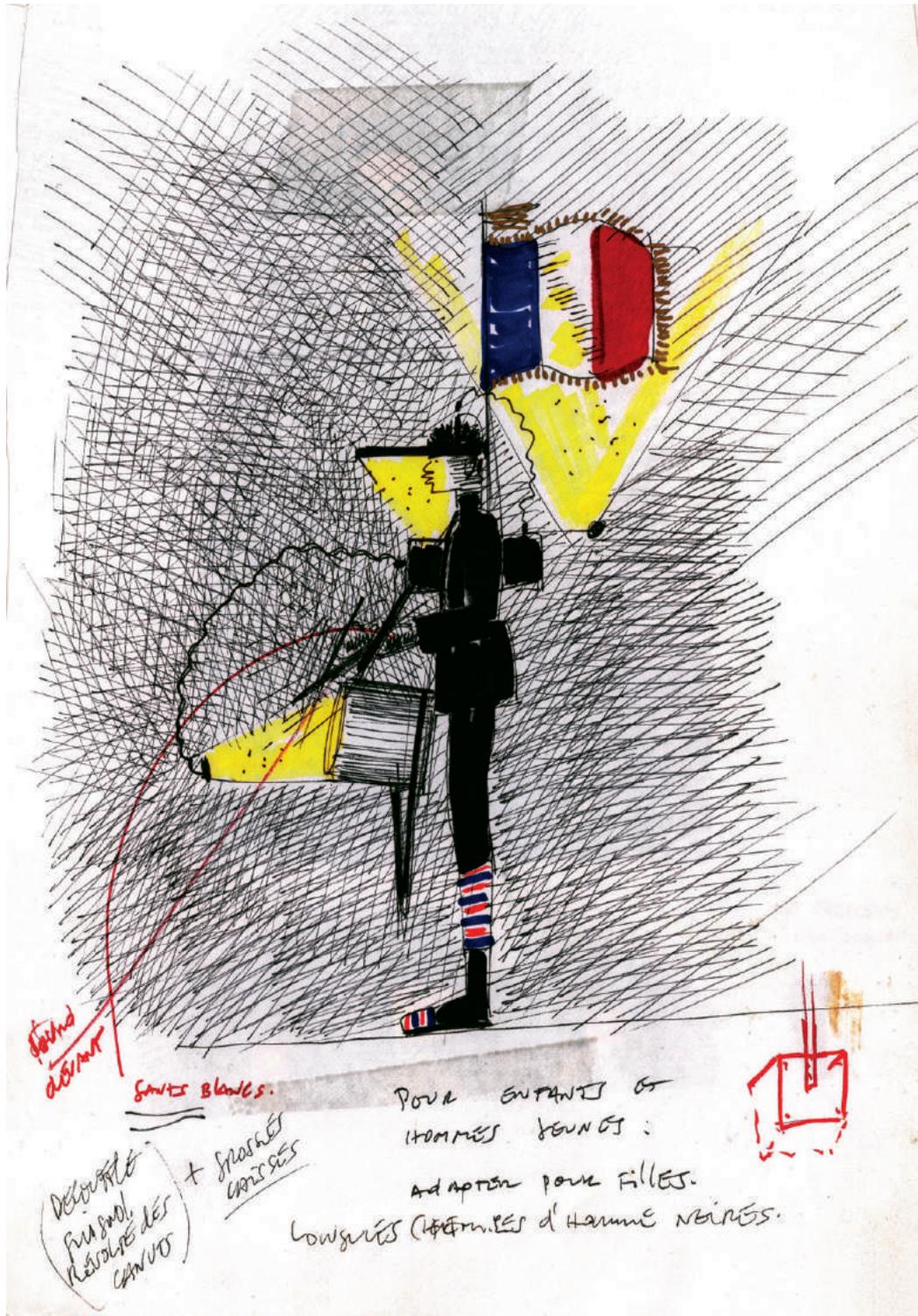
Parthenay, Jean-Paul Goude sur le foirail inspectant les musiciens. Photographie J.-L. Neveu, (UPCP-Métive). ↑



Parthenay, foirail, placement du pupitre des cornemuseux. Photographie J.-L. Neveu, (UPCP-Métive). ↑



Parthenay, le pupitre Accordéon diatonique défile sur le foirail. Photographie J.-L. Neveu, (UPCP-Métive). ↑



Jean-Paul Goude. Croquis du costume avec trois lampes.
© Jean-Paul Goude ↑

A tous les musiciens



Paris, le 11 Mai 1989

Cher(e) ami(e)

Nous sommes revenus de Parthenay très enthousiasmés et confiants dans la réussite de l'entreprise. Nous voulons tous vous remercier pour la gentillesse et la bonne humeur avec laquelle vous avez accepté les contraintes de ce weekend. Le résultat est extrêmement positif sur le plan musical et sur le plan scénique.

Nous avons compris que le costume présenté ne faisait pas l'unanimité. La discussion informelle après le repas à laquelle certains d'entre vous ont participé nous a permis de mieux comprendre où étaient les réticences. Nous avons décidé de ne pas baisser les bras et de retravailler sur un projet de costume en tenant compte des remarques et suggestions entendues lors de cette discussion.

Le principe de l'auto-éclairage est gardé. La source lumineuse unique est fixée sur la tête mais dirigée vers l'instrument afin de ne pas gêner la vision. Nous ferons des essais pour déterminer si une lampe supplémentaire sur l'instrument est nécessaire.

L'ensemble du costume est noir pour absorber la lumière et mettre en valeur l'instrument. Le pantalon descend au dessus de la cheville; la veste, genre saharienne, est coulissée à la taille; les chaussettes sont blanches ainsi que les chaussures (style basketts), le sac à dos est rouge. Il contient la batterie pour la lampe et un poncho en plastique transparent en cas de pluie. Nous joignons à cette lettre un dessin de Jean Paul pour vous donner un aperçu de la silhouette.

Nous ne pouvons pas attendre la prochaine répétition pour lancer la fabrication de ce costume du fait du nombre. Nous espérons que cette nouvelle proposition vous plaira.

Il serait dommage de renoncer à fabriquer un costume spécial pour ce spectacle. L'unité de costume doit mettre en valeur d'une part l'instrument et d'autre part les drapeaux de toutes les provinces de France qui seront répartis dans tout le groupe et éclairés par des porteurs de projecteurs qui marcheront avec le groupe.

Au plaisir de vous revoir à Parthenay.

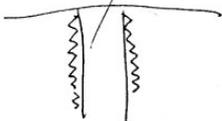
Jean Paul GOUDE

Pascal ORTEGA

Telega
images

Deuxième circulaire sur le costume,
co-signée Goude-Ortega, 11 mai
1989. ↑

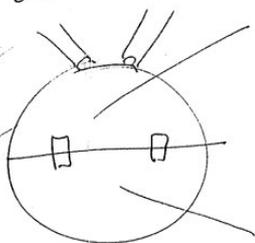
BRETÈLLES
DU SAC
SERONT ELARGIES



LE COSTUME EST NOIR POUR
MÊTRE EN VALEUR L'INSTRUMENT.
(POCHES POITRINE, + COTÉ).

LE SAC À DOS. (VOYAGE SE FAIT EN DEUX PARTIES)

SAC À DOS
ROUGE VIF
CIRCULAIRE



PILE À
L'INTÉRIEUR
PODS. ENV. 1kg.

CHAUSSETTES + BASSETS BLANCHES.

VIELLE
À ROUE

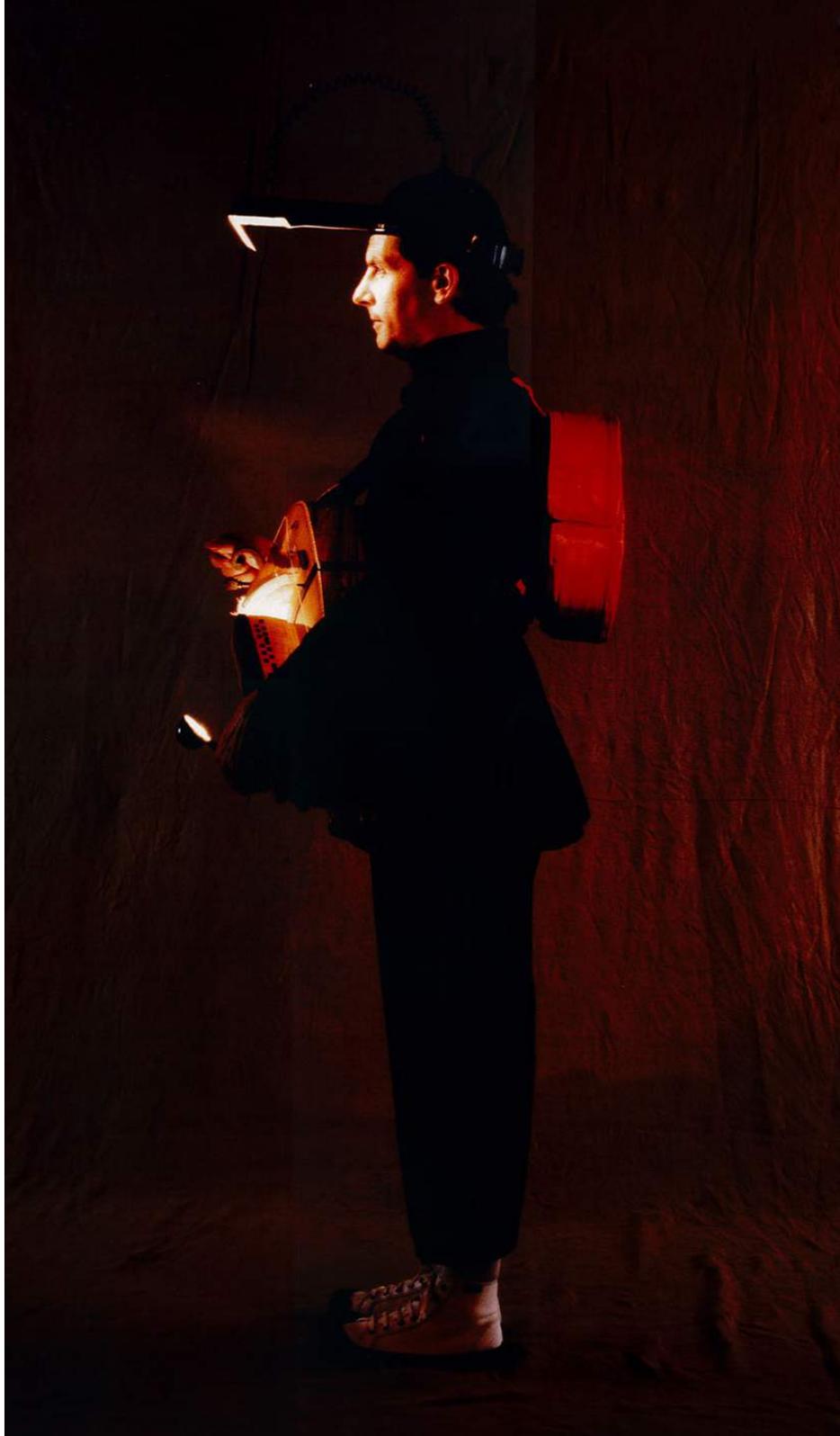


Jean-Paul Goude. Croquis du costume avec lampe unique, assorti d'explications.

© Jean-Paul Goude ↑



Jean-Paul Goude. Croquis du costume avec lampe unique.
© Jean-Paul Goude ↑



Marc Anthony, chef du pupitre Vielles à roue, posant dans le costume dessiné par Jean-Paul Goude. Photographie D.R. ↑

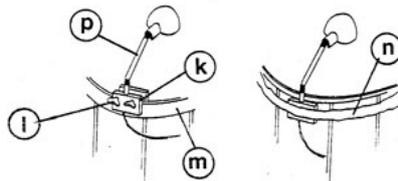
III.17

**VIOLONS, VIEILLE A ROUE,
ACCORDEONS, TAMBOURS.**

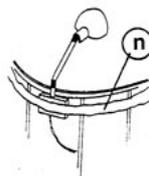
Ces instruments sont équipés d'un sac dorsal rond (A) dont la partie supérieure reçoit la pile (B) alimentant le serre-tête à une ampoule (G) et la lampe instrument (P).

Le serre-tête (G) est réglable grâce à la molette (H) et au passant (I).

La lampe instrument (P) se fixe soit par serrage des 2 plaquettes (K), grâce aux vis papillons (L) sur le cerclage bois (M) des tambours traditionnels (Dessin 1). Pour se fixer sur un tambour métal ou autre, démonter la plaquette (K) en dévissant totalement les vis (L) et ceinturer le tambour grâce à l'élastique (N) en pinçant la plaquette (K) restante (Dessin 2).



(Dessin 1).

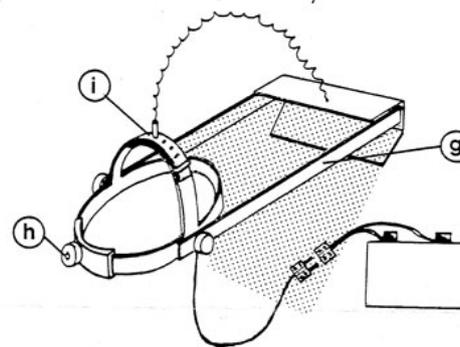
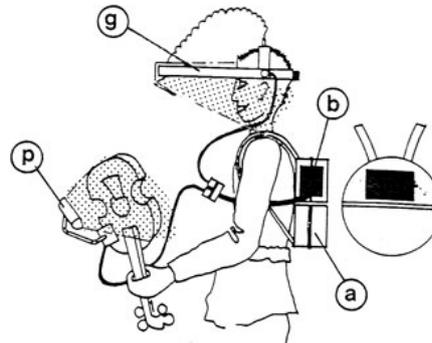


(Dessin 2).

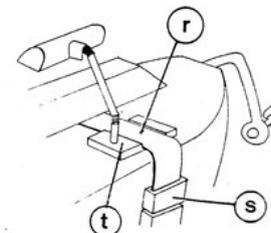
Pour la vielle à roue et l'accordéon, ceinturer le corps de l'instrument grâce à l'élastique (R) réglable par la boucle (S) et pincer la base (T) de la lampe en utilisant la gorge pour le passage de l'élastique.

(Dessin 4)

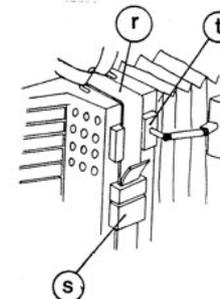
Serrage identique des plaquettes (K) sur le rebord du violon (Dessin 3).



(Dessin 3)



(Dessin 4)



Notice de montage du dispositif d'éclairage des instruments. ↑



Jean-Paul Goude. Bigoudenne avec coiffe-néon et jupe bouffante sur vélo.
© Jean-Paul Goude ↑



Répétition de Parthenay, un violoniste. Photographie G. Chuzel. ↑



Répétition de Parthenay, la pause. Photographie G. Chuzel. ↑



Parthenay, après la répétition, farandole sur le foirail. Photographie J.-L. Neveu, (UPCP-Métive). ↑



Répétition de Villacoublay, une parodie de diva tricolore. Photographie G. Chuzel.





Répétition de Villacoublay, le régiment des tambourinaires. Photographie G. Chuzel. ↑



Audiovisuel 4. 12 juillet, répétition générale sur les Champs-Élysées. Extrait des rushes du film *Journal d'un bicentenaire* de S. Moati, AN, 900519/104 et 106. Vidéo anonyme, mai 1989, tous droits réservés, UPCP/Cerdo.



Sur les Champs, en attente du départ du défilé. Photographie G. Chuzel. ↑



Audiovisuel 5. 14 juillet, 22h, Champs-Élysées : *La Marche des Mille* ou le tableau des Provinces de France au coeur de *La Marseillaise* de Jean-Paul Goude. Extrait des rushes du film *Journal d'un bicentenaire* de S. Moati, AN, 900519/107, 109 et 110 ; extrait de Gérard Stérin, *Bleu, Blanc, Goude*, Canal+-Téléma-La Sept, 1989.



JACK LANG

MINISTRE DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION,
DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE.

JEAN-NOËL JEANNENEY

PRÉSIDENT DE LA MISSION DU BICENTENAIRE
DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE ET DE LA DÉCLARATION
DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN.

JEAN-PAUL GOUDE

CRÉATEUR DE L'OPÉRA-BALLET "LA MARSEILLAISE".

CHARLES GASSOT

PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ.

CERTIFIONS QUE M. _____

A PARTICIPE A L'OPÉRA-BALLET

LA MARSEILLAISE

IMAGINE ET RÉALISÉ PAR JEAN-PAUL GOUDE

**LE 14 JUILLET 1989
SUR LES CHAMPS-ÉLYSÉES
À PARIS**

POUR LA CÉLÉBRATION DU BICENTENAIRE
DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE.

JACK LANG

JEAN-NOËL JEANNENEY

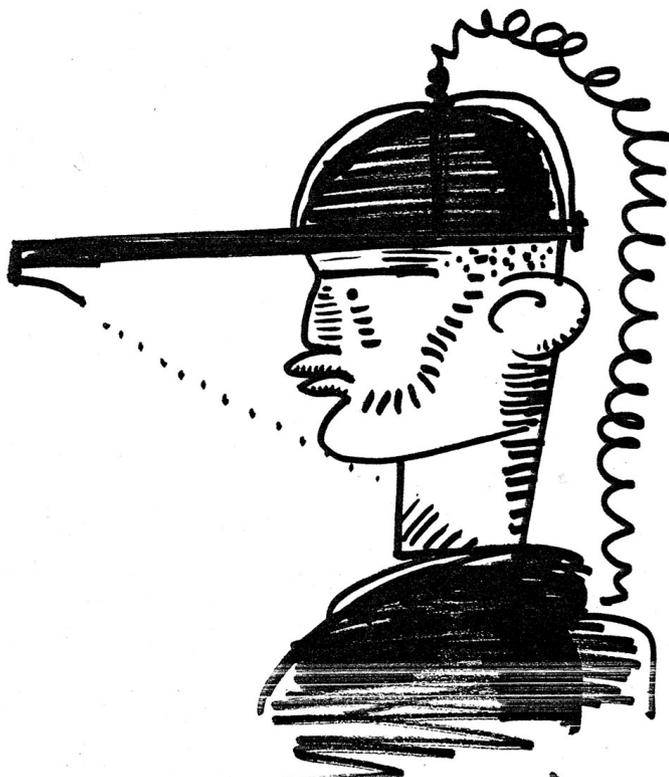
JEAN-PAUL GOUDE

CHARLES GASSOT

Diplôme remis à tous les participants de
l'« Opéra-ballet la Marseillaise ». ↑



LE 15 JUILLET 1989, HUIT HEURES DU MAT...



Merci mille fois à tous !

R.V. AU TRICENTENAIRE.

m... Paul Londe.

Telema
images

Message d'adieu de
Jean-Paul Goude
aux participants au
défilé. ↑

...OU MARCHE POUR LE ROI DE PRUSSE ?

Alors que, portés par cette marée humaine, les musiciens s'abandonnaient à une douce griserie⁸⁶, l'analyse à chaud de l'impact de l'événement est plutôt allée dans le sens de ceux qui doutaient de la consistance du retour sur investissement pour le mouvement des musiques traditionnelles. Si la « presse jugea presque unanimement que la «gouderie» avait été un succès extraordinaire » (Kaplan 1993 : 408), dans le même temps « la parade ne provoqua guère de démanagements d'écriture » (*ibid* : 405-406), et moins que l'ensemble du spectacle, le tableau des « tribus de France » dont « l'écho [médiatique] (apparu) bien faible : (...) *France-Soir, L'Humanité, Le Parisien libéré, Paris Match, L'Événement du Jeudi, Le Point, L'Express, Le Nouvel Observateur, Télérama* n'ont tout simplement «pas vu» de musiciens traditionnels dans le défilé. (...) Les appréciations critiques sont encore plus rares (...) aucune des nombreuses photos de *Paris Match* ne laisse entrevoir le moindre petit bout de bourdon de cornemuse (...) Visiblement, les musiciens trad ont été noyés au milieu des autres tableaux, plus spectaculaires (...). (...) bien que mis en scène par un publicitaire «branché», ils n'ont pas réussi, face aux médias, à donner l'image qu'ils auraient espérée. » Et celui qui livre, dans *Trad Magazine*, cette revue de presse⁸⁷, conclut par une fausse question : « Le jeu en valait-il la chandelle ? »

De fait, seul *Libération*, sous la plume de Jean Hatzfeld et dans le cadre d'un supplément copieusement illustré, titré « Paris Star »⁸⁸, témoigne d'une plus grande attention au tableau des « tribus de France » mais pour en livrer une interprétation enfermée dans la ruralité et le passé : « Il y a deux siècles, toutes les provinces de France étaient venues défiler pour exprimer la peur du vide et l'éclatement du pays. (...) Ce sont leurs musiciens qui reviennent aujourd'hui (...) Ils défilent pour exprimer l'angoisse des campagnes (...). Est-ce vraiment une chimère que cette musique du fond des champs de seigle (...) ? »

RÉPLIQUER, AMPLIFIER : UNE FOUCADE MINISTÉRIELLE

Nonobstant les décalages – en somme courants – dans les ressentis propres aux acteurs et aux critiques, un spectateur au moins, et qui pesait beaucoup plus que tous les autres, a éprouvé ce soir-là une manière de révélation et semble avoir parcouru un chemin de Damas transposé sur les Champs-Élysées : il s'agit de Jack Lang, « très favorablement impressionné par la nature et la qualité de la prestation des musiciens traditionnels » au point, lors d'une soirée aux Bains-Douches organisée par Téléma, de demander à Marc Anthony et à Jean-François Vrod, chefs des pupitres Vielle et Violon, « de lui faire des propositions [afin de] développer l'impact grand public et médiatique des musiques traditionnelles »⁸⁹.

Tel serait le fait générateur – ni plus ni moins qu'une commande princière – d'un projet connu sous l'appellation de « grand événement musiques traditionnelles », qui tint en haleine la mouvance durant près de deux ans mais n'advint jamais.

L'avortement de ce caprice ministériel vaut la peine d'être narré, d'abord parce qu'il forme comme une queue de comète au défilé Goude ; ensuite parce qu'il a mobilisé nombre de figures majeures du milieu, qui espéraient transformer l'essai de la *Marche des Mille*, essai à leurs yeux manqué par excès de désinvolture à l'égard de l'esprit «trad», autrement dit réussite trompeuse appelant un rectificatif qui ferait, cette fois, découvrir au grand public l'authentique splendeur des musiques populaires du domaine français ; enfin parce que le déroulement de ses vicissitudes est exactement contemporain d'une étape décisive dans la structuration du réseau des musiques traditionnelles, conduite largement par les mêmes acteurs, qui ont tantôt pensé que l'événementiel favoriserait le structurel et tantôt considéré qu'il lui nuirait. On tentera donc de rendre lisible, sans dissimuler sa complexité, une querelle tactique virant à l'opposition doctrinale, qui paraît très emblématique de l'évolution, dans le champ des politiques culturelles, des positionnements respectifs de l'entourage ministériel et de la haute administration (Schneider 1993), au moment où bascule le second septennat mitterrandien, mais qui semble aussi accompagner l'émergence, au sein du mouvement «trad», d'une tension naguère sans objet entre trois profils d'acteur : ceux de l'artiste professionnel, du responsable associatif et de l'amateur de base.

La conception, au plus près du sommet de l'État, d'un « projet d'envergure »⁹⁰ a eu dans le milieu un retentissement presque immédiat, notamment parmi les Musiciens routiniers auxquels appartenaient les deux « disciples » qui avaient recueilli l'oracle ministériel, lors de la soirée aux Bains-Douches, et qui

s'étaient empressés de le relayer, notamment à Jean Blanchard. Elle suscita maints conciliabules, à la faveur des rencontres dont les festivals estivaux multipliaient les occasions, à commencer par celui de St-Chartier où s'étaient donné rendez-vous dès le 15 bien des marcheurs de la veille. Et c'est dans un petit village du Gers, St-Orens-Pouy-Petit⁹¹, qu'une avant-garde d'une quinzaine de musiciens⁹², pour la plupart professionnels, ce qui – on va le voir – n'est pas indifférent, élabora, le 31 août, une plate-forme programmatique, prestement adressée au cabinet de Jack Lang⁹³ : il y était proposé la réalisation d'un « spectacle-événement », d'un « Trad-Opéra », qui serait « une vitrine », devant « refléter le foisonnement de la création », « légitimer les musiques traditionnelles », donner à entendre « l'exceptionnelle richesse sonore des timbres vocaux et instrumentaux propres à ces musiques ». Encore cette démonstration de savoir-faire devait-elle « s'accompagner de la mise en place d'une structure de production et de soutien » avec « une ossature administrative solide, assurant (...) la pérennisation de la formule », dotée d'« un administrateur, [d']un responsable commercial, [d']un secrétariat », et pourvue d'« une aide structurelle de l'État ». Il était enfin précisé que « la responsabilité de décision artistique incombera[it] à une commission », où dialogueraient des représentants des « institutions concernées » et des musiciens professionnels, dont il fallait « au plus vite » mettre « en place » « une consultation large ».

Au-delà de sa naïveté vibrionnante, ce manifeste signale l'émergence – paradoxale, dans un monde jusqu'alors cimenté par les pratiques amateurs –, d'un groupe revendiquant sa professionnalité. Il prélude d'ailleurs à la création d'une « association des professionnels des musiques traditionnelles » (APMT) qui sollicitera vite son adhésion à la FAMT⁹⁴, pour y déployer, sans d'ailleurs le dissimuler, une stratégie d'entrisme. Il s'agit bien d'une affirmation collective, beaucoup plus que d'une conversion massive, mais assez tardive car c'est dès les années 1970 qu'individuellement nombre de musiciens, le plus souvent issus du mouvement folk, avaient fait de leur art un métier. Elle intervient aussi deux ans après que quelques musiciens traditionnels – dont certains figurent d'ailleurs dans le groupe de St-Orens-Pouy-Petit – ont accédé au statut professoral, en réussissant les épreuves du certificat d'aptitude, nouvellement créé, aux fonctions de chef de département de musiques traditionnelles dans les conservatoires et écoles de musique municipaux. Une nouvelle étape est donc franchie sur la voie de l'institutionnalisation, voire de l'académisation, comme si le triomphe de l'Opéra-Goude, dont les figurants étaient pourtant, dans leur immense majorité, des musiciens amateurs, avait convaincu ceux qui gagnaient leur vie en se produisant sur scène que cet événement avait définitivement changé le regard qu'on portait sur eux, leur conférant une nouvelle crédibilité, les assimilant aux « pros » des autres courants musicaux, les incitant en somme à revendiquer une stature d'artiste au plein sens du terme.

TROPISME ÉVÉNEMENTIEL CONTRE VISÉE INSTITUTIONNELLE

Or exactement au moment où certains se projettent dans le « trad-opéra », les dirigeants de la FAMT s'emploient, quant à eux, à préparer ces « assises exceptionnelles des musiques traditionnelles » qui, un bon septennat après Ris-Orangis, doivent permettre de faire le point et de tracer l'avenir. Il est important de saisir que les deux entreprises partent sur des rails différents, même si certains passagers des deux trains semblent avoir le don d'ubiquité : en effet, l'idée – au reste antérieure – des assises appartient en propre au mouvement, dans sa dimension associative et sociologique, quand celle du « spectacle-événement » est l'appropriation par son avant-garde artistique d'une commande d'État. C'est d'autant plus important que nul ne perçoit alors qu'il pourrait y avoir concurrence voire incompatibilité entre les deux démarches. Pourtant, aux deux projets correspondent, surtout au ministère mais aussi chez les « tradeux », deux fois deux équipes spécifiques qui ne s'interconnectent pas d'emblée et qui cultiveront des malentendus croissants.

Côté Culture, ce seront, dans deux immeubles séparés par la Seine, rue de Valois et rue Saint-Dominique, d'une part les proches conseillers du ministre, Christian Dupavillon, Louis Gautier puis Alain Arnaud, et, d'autre part, le directeur de la musique et de la danse, Michel Schneider, la responsable du bureau sectoriel, Catherine Giffard, et l'inspecteur chargé des musiques traditionnelles, Michel de Lannoy (Lannoy 2009) dont on a indiqué plus haut la proximité avec Jany Rouger, auxquels il convient d'adjoindre leurs relais au CENAM, Alex Dutilh, le directeur, et Philippe Krümm.

Du côté du « trad », il n'y a pas d'entrée de jeu la même bipolarité mais un forum qui se confond avec le conseil d'administration de la FAMT, constitué, il faut le rappeler, autour d'un noyau dur largement dominé par les Musiciens routiniers (Jean-François Vrod, Olivier Durif, Lothaire Mabru, André Ricros, Éric Montbel, Jean Blanchard), lesquels seront presque tous partants pour « l'événement ». Mais le renouvellement et l'élargissement de cette instance, consécutifs aux assises, atténueront proportionnellement le poids des créateurs ; surtout, le bureau, véritable organe exécutif, épaulé par le coordonnateur (Jany Rouger), comprend majoritairement des militants de l'éducation populaire et des enseignants, à commencer par le président, Pierre Corbefin, mais aussi le secrétaire, Robert Bouthillier (Dastum), la secrétaire-adjointe, Dominique Lalaurie (Association pour la culture populaire en Agenais) et la trésorière, Françoise Etay

(membre des Musiciens routiniers du Limousin mais surtout fondatrice du département de musiques traditionnelles du conservatoire national de région de Limoges). Ces administrateurs sont d'abord soucieux de maintenir la dynamique associative : aussi seront-ils tentés de privilégier la structuration territoriale et de sanctuariser les subventions nécessaires à cette entreprise. Seules les deux vice-présidences reviennent à des musiciens soucieux d'occuper tout le terrain « de la collecte à la création », à savoir André Ricros, « musicien routinier » fondateur de l'Agence des musiques traditionnelles d'Auvergne (AMTA, aujourd'hui Agence des musiques des territoires d'Auvergne) ainsi qu'ultérieurement du label discographique Silex, et Édouard Bauer, leader du groupe alsacien *Le Folk de la rue des Dentelles*.

À la rentrée 1989, le dossier des assises et celui de « l'événement » cheminent donc parallèlement et de façon cloisonnée. Concernant ce dernier, dont la consistance prend très vite tournure puisqu'il semble déjà acquis qu'il aurait lieu dans le Puy-de-Dôme⁹⁵, le cabinet du ministre, tout en maintenant des liens directs avec les Routiniers, fait part oralement à la direction de la musique du « désir du ministre de produire (...) un événement de portée nationale autour des musiques traditionnelles [pour] prolonger l'impact médiatique (...) [du] « défilé-opéra » conçu par Jean-Paul Goude »⁹⁶. D'emblée, Michel de Lannoy, qui évalue sans excès d'indulgence le défilé en question, émet des réserves sur la pertinence de la démarche, laquelle, pour trouver grâce à ses yeux, se doit « d'éviter les vices de forme et de fond ayant entouré la participation des musiciens traditionnels à *La Marseillaise* », notamment la « confusion entre professionnels (...) et amateurs, ceux-ci ne servant que de caution éphémère aux premiers sans qu'il en résulte un quelconque bénéfice pour une structuration durable et régionale de ce secteur musical » ; il s'autorise même une mise en garde contre la tentation du cabinet de solliciter « directement tels ou tels acteurs professionnels de ce milieu musical. (...) Si la participation des professionnels (...) est sans doute une condition de réussite, il importe au plus haut point que l'autorité de la direction de la musique et de la danse ne soit pas usurpée (...) »⁹⁷. Mais puisqu'il y a, au moins officieusement, commande du politique, ce qui signifie inflation non provisionnée de la dépense publique, le directeur de la musique cherche à s'assurer le concours financier du service compétent pour le développement culturel en région, la Délégation au développement et à la formation, « notamment au titre de l'action culturelle à destination des populations immigrées et de l'animation des zones rurales (...) »⁹⁸. L'aveu du coût estimatif de l'opération (12 MF), aggravé par l'indication que « le spectacle (...) s'apparentera[it] plus à un « son et lumière » qu'à un concert (...) », allait susciter de la part du rédacteur chargé d'instruire la demande, ce commentaire cinglant : « Irrecevable ! Crédibilité ».

Nonobstant les contrefeux que l'administration centrale commence à allumer, Michel Schneider convie le président et le coordonnateur de la FAMT ainsi que deux Routiniers, Jean Blanchard et Jean-François Vrod, à une réunion préparatoire, qu'il fixe au 16 novembre, une décade après la clôture des assises des musiques traditionnelles.

Ces dernières, à dire vrai, ont motivé et mobilisé bien davantage ses services car elles devaient en quelque sorte solenniser le redimensionnement du soutien de l'État aux musiques traditionnelles en accompagnant la structuration d'un véritable réseau territorial, ce qui suppose de renforcer son pilier central, la FAMT. Stratégie qui coïncide parfaitement avec les attentes et les intentions de ceux qui administrent la Fédération, à commencer par Jany Rouger, lequel a entrepris dès le printemps d'expliquer à ses interlocuteurs au ministère – qu'il a d'ailleurs veillé à ne pas concentrer dans la seule direction de la musique puisque la Fédération et plusieurs de ses associations adhérentes dialoguent depuis près de dix ans avec l'administration chargée du développement culturel en région et avec la mission du patrimoine ethnologique – que l'heure de la diversification, autrement dit de l'expansion, était venue pour un mouvement que son enracinement « dans une culture communautaire ou régionale » prédispose, plaide-t-il, à devenir un acteur global de l'« environnement culturel » ou encore de « la diffusion sociale de la culture »⁹⁹. Mais il dessine bien d'autres axes de réflexion pour nourrir le cahier des charges des assises : évaluer qualitativement les actions menées depuis sept ans, notamment dans les secteurs des pratiques amateurs et de la « création identitaire » ; rapprocher les institutions de recherche du milieu associatif qu'elles ont trop tendance à ignorer ; analyser de façon prospective l'évolution de la demande et de l'offre de formation avec l'émergence d'un enseignement en conservatoire, concurrent ou complémentaire de celui traditionnellement délivré par les associations.

À cette large appréhension des thèmes de discussion des futures assises, qui sont aussi des champs d'intervention de la FAMT, Jany Rouger adosse une vision de ce qu'est ou doit devenir le positionnement de la Fédération. Il la développe dans un texte rédigé à l'issue des assises, dans les dernières semaines de 1989 mais qui ne s'accorde pas pour cette seule raison à la tonalité de l'année du bicentenaire¹⁰⁰. Aussi mérite-t-il d'être cité largement :

Qu'est-ce qui fait l'originalité de cette Fédération ? Sur le fond, d'abord : ni folk, ni folklore, les musiques traditionnelles sont en tension permanente entre deux pôles (...), l'un que l'on pourrait qualifier de localiste, affirmant l'appartenance de ces musiques à une tradition culturelle et inscrivant leur développement dans celui de leur contexte culturel ; l'autre que l'on pourrait

dire « universaliste », insistant sur la plasticité de ces musiques, rappelant que toute expression artistique dépasse le cadre du contexte qui l'a vue naître (...) Ce que la FAMT essaie de défendre, c'est l'équilibre dialectique entre ces deux pôles et la nécessité de ne jamais réduire le débat à l'un des termes (...) Qui entreprendrait de pratiquer ces musiques en empruntant à diverses traditions, sous prétexte qu'elles se rejoignent toutes, n'en retiendra qu'une écume superficielle, ne construira qu'une coquille vide. Ce fut l'échec du folk. Qui tenterait de sauvegarder une soi-disante (*sic*) authenticité en reproduisant à l'infini le dernier modèle enregistré (j'allais dire capturé) ne fera qu'œuvre de gardien de musée (...) C'est, entre autres, une des tares du folklore.

Campée sur la ligne de contact entre les deux courants antagonistes, la FAMT a en effet construit sa légitimité en parvenant à transformer le front en espace de dialogue : elle peut donc bien prétendre être reconnue seule organisation représentative de l'ensemble de la mouvance et, à ce titre, inscrire au programme de ses assises le principe d'une allocution du ministre.

L'enjeu ne se borne pas toutefois à cette satisfaction symbolique. Il se situe aussi dans l'obtention d'un changement d'échelle du niveau de l'engagement financier de l'État, dont il est escompté en outre un effet d'entraînement sur les collectivités locales, jusqu'à présent bien peu généreuses, alors que le type de structures sur lequel la Fédération prévoit de s'appuyer pour construire son réseau n'est concevable que dans un ancrage territorial et le resserrement des liens avec les élus. En la matière la marge de progression est immense : un rapport de la FAMT, sans doute établi par Jany Rouger et daté du 12 octobre 1989, reconnaît que « ni les régions, ni les départements et encore moins les municipalités – à quelques exceptions près – n'ont développé de politique culturelle faisant place aux musiques traditionnelles. Toute l'action concertée repose donc sur la politique élaborée par la DMD (...) »¹⁰¹.

Sur ce terrain très concret, la revendication de la FAMT se précise : les subventions recherchées doivent être non seulement plus élevées mais encore et surtout pérennisées sur une base contractuelle, qui assignerait à des organismes dénommés « centres régionaux de musiques traditionnelles » des missions très variées, naturellement présentées comme complémentaires : collecte, documentation, recherche, formation, création, diffusion et publication. Ce qui, en incluant un rehaussement de la subvention allouée à la FAMT promue tête de réseau, nécessiterait une contribution du budget de l'État chiffrée à 4,5 MF¹⁰², à comparer aux 385 000 F qu'allouait la direction de la musique en 1981 aux associations de musiques traditionnelles, et aux 2,2 MF débloqués en 1983. Depuis 1984, la tendance est restée haussière mais le niveau atteint reste bien en retrait de celui demandé.

Les centres régionaux de musiques traditionnelles ne sont pas une vue de l'esprit, puisqu'il existe plusieurs « prototypes » au bilan plus qu'honorable, comme l'UPCP, Dastum ou le Conservatoire occitan, même si, hormis le dernier cité, il s'agit de structures éclatées, géographiquement dispersées sur le territoire d'une région, voire d'une inter-région. Mais ce ou ces modèles ont essaimé durant les années 1980, qui ont vu naître le Centre Lapios en Aquitaine (1984), l'Agence des musiques traditionnelles d'Auvergne¹⁰³ (1985) et une préfiguration de centre pour la région Rhône-Alpes ; d'autres sont en gestation en Corse et dans le Roussillon. Pour peu que la tendance gagne le Nord, le Nord-Est et le Sud-Est, l'ensemble du territoire métropolitain serait maillé¹⁰⁴. Mais le dynamisme associatif, plus apte à entreprendre qu'à persévérer, a besoin d'être relayé ou conforté par les pouvoirs publics, et c'est ce que garantirait la passation par chaque centre, avec la direction régionale des affaires culturelles dont il relève, de conventions d'objectifs triennales, assorties de critères d'éligibilité¹⁰⁵.

La proposition qu'avance le coordonnateur de la FAMT anticipe sur un schéma relationnel qui, au tournant du siècle, régira les rapports entre les opérateurs culturels et les collectivités publiques, d'autant plus apprécié par celles-ci qu'il contient efficacement le tropisme dépensier de ceux-là. Mais initialement, cet instrument a bien été conçu comme une assistance au développement, un outil d'accompagnement durable par l'État. Implicitement, il s'agit aussi de servir une ambition hégémonique, en intronisant un club d'associations déjà assises ou en cours d'implantation. C'est ce qui ressort d'un projet de préambule à la convention d'objectifs, qui insiste sur les réseaux infra et inter-régionaux dont les centres devront être là l'épicentre et ici partie prenante. Laboratoire de recherche ethnographique, centre de documentation, école de musique, programmateur et diffuseur de spectacle vivant, éditeur de livres et de disques : un centre régional de musiques traditionnelles se devra de réunir toutes ces facettes d'activité, afin d'atteindre – ou de conforter – dans son aire régionale une position dominante.

À la direction de la musique et de la danse, le principal expert de la mouvance «trad» qu'est, en qualité d'inspecteur, l'ethnomusicologue Michel de Lannoy peut être d'autant moins surpris par l'ambition d'un tel programme qu'il a largement contribué à sa définition. C'est donc en bonne intelligence qu'agent traitant de Jany Rouger ou agent double aussi loyal à l'égard de la Fédération que du ministère, il envoie à son directeur, quelques jours avant les assises, une « note de synthèse sur la politique des musiques traditionnelles »¹⁰⁶. Il s'y montre prudent sur le terrain financier : considérant que le ministère ne saurait apporter à chaque structure plus du tiers des crédits de fonctionnement dont elle a besoin et que l'effort

des collectivités locales ne saurait être inférieur, il plaide pour un concours, sur dotation DMD, de 2, 2 MF, en augmentation de 700 000 F sur le budget précédent. Resterait à financer 1,8 MF, qu'il suggère de réclamer aux services de l'Environnement culturel et à la mission du patrimoine ethnologique. Ceci mis à part, il appuie sans restriction les demandes exprimées. Ce qu'il justifie en partant de l'« image contradictoire [de] ces musiques qui font (...) l'objet, de la part des médias comme du public, d'opinions contrastées allant du mépris à un attachement inconditionnel » ; s'il déplore cette « indifférence » qu'il attribue à un « héritage trop lourd », dont il dresse l'inventaire en invoquant le « poids du folklore (...) des particularismes régionaux (...) du mouvement folk » et autres « connotations idéologiques », s'il salue « l'intérêt qu'on leur porte » où il voit le fruit « de leur originalité pédagogique », d'un « professionnalisme croissant » non moins que de l'« écho » qu'elles renvoient au « contexte social et culturel », Michel de Lannoy appréhende que « cet accueil contradictoire [ne fasse] courir à ce genre musical le risque d'une dissociation entre ses acteurs les plus audacieux, tentés par l'abandon de leur originalité, et les acteurs les plus nombreux – principalement amateurs et associatifs –, tentés par un repliement défensif sur des formes figées ». En somme, instruit par le précédent de l'Opéra-Goude, voyant poindre le rouleau compresseur du « grand événement », il mise sur le confortement de la Fédération et de son réseau de centres régionaux, dont il pointe la proximité de conception avec les centres d'action culturelle, pour éviter le divorce, où l'esthétique entraînerait tout le reste, entre « folkeux » du rang et artistes professionnels. Corollairement, il plaide pour la réactivation de la commission nationale consultative des musiques traditionnelles, sans doute parce qu'elle serait le lien confortant le ministère dans son rôle de guide, même s'il met plutôt en avant l'adéquation de ce type de forum à la nécessaire ouverture de la mouvance aux « cultures immigrées » et au rassemblement sous la bannière Culture des autres interlocuteurs administratifs (Éducation nationale, Jeunesse et Sports).

Parallèlement à cet écrit conçu pour l'édification de son directeur, Michel de Lannoy prête sa plume au ministre dont il a été chargé de rédiger l'allocution pour son intervention programmée aux assises. Prudemment, le programme imprimé avait prévu, pour l'assemblée plénière du samedi après-midi 4 novembre (deuxième des trois jours des assises), « la participation du ministre de la culture ou de son représentant ». Jack Lang ne fera pas le déplacement, s'en excusera par courrier adressé au président de la FAMT et déléguera Louis Gautier, conseiller technique à son cabinet. Les emprunts de ce discours au premier texte sont nombreux, comme s'il était important de prendre un public de connaisseurs à témoin du tableau des musiques traditionnelles que trace son véritable auteur, en observateur bien plus

savant et attentif que ne saurait l'être un ministre, pour lui signaler ensuite le « risque de dissociation » analysé ci-dessus, sans doute dans l'espoir que, proférée par un ministre, la mise en garde soit dotée d'une vertu prophylactique. Mais il comporte aussi une partie inédite consacrée aux annonces, selon la loi du genre. Celles-ci consistent d'une part dans le quasi-doublement, dès 1990, des subventions, au bénéfice des structures régionales, et, d'autre part, dans l'officialisation de l'« événement de portée nationale autour des musiques traditionnelles ». Le rédacteur s'empresse toutefois de préciser, par le truchement supposé de son ministre, que pour cette réplique de l'opéra-Goude, « l'enthousiasme suscité par le défilé du 14 Juillet » devrait être « débarrassé, cependant, des malentendus qu'il aura entraînés, et mieux enraciné dans l'originalité musicale dont vous venez de témoigner », ce que veut accréditer le fait de confier une mission de préfiguration « à une équipe dirigée par Jean Blanchard », c'est-à-dire par un musicien et non par un plasticien.

Marquée par ce discours aux accents empreints d'un puritanisme fort éloigné de l'image accolée à Jack Lang, la séance plénière des assises a peut-être été pour la Fédération des associations de musiques traditionnelles son unique instant de triomphe.

Il est vrai que la FAMT, qui a, en cette année du Bicentenaire, reçu l'adhésion de vingt et une nouvelles associations¹⁰⁷, ce qui élargit spectaculairement un cercle de famille longtemps réduit aux sept membres fondateurs¹⁰⁸, s'est donné les moyens de réussir son affaire. Au cours des mois de septembre et d'octobre, le conseil d'administration ne s'est pas réuni moins de six fois¹⁰⁹ pour affiner le programme et consolider l'organisation. Le lieu choisi pour tenir les assises, arrêté dès le mois de mars, sera, à Paris, la Maison des cultures du monde, dirigée depuis sa fondation, en 1982, par Cherif Khaznadar¹¹⁰, compagnon de route du mouvement et surtout de sa composante bretonne, en tant que créateur dès 1974, à Rennes où il dirigeait la Maison de la culture, du festival des arts traditionnels où ont été programmés Manu Kerjean, les sœurs Goadec, Alan Stivell, Glenmor, Myrdhin, Yann-Fanch Kemener, Erik Marchand ou encore le groupe de chants de marins Djiboudjep, et en marge duquel, s'est tenu, lors de l'édition 1978, un colloque sur la « théâtralisation de la danse traditionnelle, de la tradition au folklore » (Mussat 2002). La salle du théâtre de l'Alliance française (car c'est avec elle, qu'à quelques bureaux près, se confond la Maison des cultures du monde) offre une enceinte particulièrement pertinente pour une manifestation qui veut témoigner de son intérêt croissant pour les « musiques immigrées ». Le bâtiment de l'Alliance française peut au surplus accueillir les quelque deux cents participants attendus pour les répartir dans une kyrielle de petites salles où se tiendront les onze commissions thématiques prévues¹¹¹. Et le rassemblement, qui dure du vendredi 3 au dimanche 5 novembre,

paie largement les organisateurs des efforts et du temps consentis : ouvert, après le « mot du président » Corbefin, par deux vibrantes interventions dues à Olivier Durif, Musicien routinier historique, incidemment futur président de la Fédération¹¹² mais qu'on va surtout – et instamment – retrouver comme concepteur de l'« Événement », puis au grand chanteur basque Beñat Achiary, lui aussi impliqué dans cette aventure, il se signale par l'affluence aux séances plénières comme aux réunions des commissions, la vivacité constructive des débats et la densité prospective des résolutions arrêtées (III. 27). Est notamment retenu le principe de la constitution de commissions thématiques permanentes, d'ateliers et de rencontres scientifiques concernant la formation, la documentation et la danse traditionnelle¹¹³, ces deux dernières s'avérant particulièrement productives en parvenant à s'inscrire dans la durée. S'annonce également la création, après l'APMT, d'une seconde association satellite, regroupant les enseignants de musiques et de danses traditionnelles¹¹⁴.

Succès incontestable, donc, mais qui n'a rendu que plus sensible la « contradiction » débusquée par Michel de Lannoy. Dans une contribution clôturant les actes mais qui semble avoir été rédigée après les assises, Jany Rouger y revient en reconnaissant le risque et même le danger, tout en maintenant, sans doute conforté par ce beau parcours sur le fil, qu'un équilibre est possible et que cette dialectique est féconde. Ici encore, il convient de le citer :

(...) il semble (...) que la réflexion concernant les concepts de tradition, ou d'identité, soit encore à mener. Il nous appartiendra, dans l'avenir, de faire de la FAMT, l'espace privilégié de cette réflexion et d'œuvrer, au sein de cette Fédération, pour que les musiques traditionnelles, sans renier leur spécificité qui est leur fondement même – l'appartenance à une tradition culturelle –, se débarrassent de leur gangrène historique, ce que l'on pourrait appeler le syndrome folklorique, une sorte de vichysme larvé, auquel il faut régler son compte.¹¹⁵

La formule de « vichysme larvé » emprunte, sans l'explicitier mais sans qu'il puisse y avoir le moindre doute à ce propos, au livre que l'historien Christian Faure vient de publier sur le « projet culturel de Vichy », précisément adossé au folklore (Faure 1989). Mais l'ensemble du paragraphe fait aussi écho au dossier sur l'identité culturelle que la mission du patrimoine ethnologique a publié en 1985 dans la cinquième livraison de sa revue *Terrain*. Quoiqu'il en soit, Rouger poursuit avec le développement suivant :

Assumer en permanence la contradiction qui nourrit ces musiques pour mieux les développer, c'est d'abord la mettre à jour : ne sont-elles pas tension entre local et universel, (...) mouvement et permanence ? Et n'est-ce pas cette tension, cet équilibre même qu'il faut privilégier ? À

qui mettra l'accent sur la plasticité de ces musiques, hors de tout contexte culturel, il faudra rappeler que cette esthétique est le fruit d'un profond enracinement, et qu'elle pourra sans doute s'épanouir au mieux dans ce contexte (...). À qui mettra l'accent sur l'appartenance de ces musiques à un contexte culturel englobant, il faudra rappeler que l'on ne peut réduire un art, quel qu'il soit, et un artiste, à un contexte. (...)

Lucidité – ou optimisme tempéré – de l'expert qui pressent que, nonobstant l'engouement du ministre, certains comptes non soldés altèrent l'image qu'il s'agit de promouvoir !



Assises nationales des musiques traditionnelles à la Maison des cultures du monde, nov. 1989. Photographie P. Dalmagne.

On reconnaît sur la scène, en allant de jardin à cour : Lothaire Mabru, Robert Bouthillier, Pierre Corbefin, André Ricros, Jean-François Dutertre, Jean Blanchard, Gilles Rémignard, Philippe Krümm, Jany Rouger. ↑

« MUSIQUES ARRACHÉES DES MONTAGNES » : UN PROJET FÉDÉRATEUR ?

Pour l'heure, toutefois, cet engouement n'a pas fléchi, puisque Jack Lang écrit le 17 novembre 1989 à Michel Schneider, non pas en tant que directeur de la musique et de la danse, mais en tant que président du CENAM, pour qu'il charge Jean Blanchard d'« une étude consacrée à la diffusion des musiques traditionnelles et à la réalisation d'un événement musical de grande portée consacré à ces musiques »¹¹⁶. Il est alors question que le musicien lyonnais fasse équipe avec Marie-Odile Méguerditchian, laquelle, au sein de la société Téléma, avait eu la responsabilité de la coordination Musiques traditionnelles pour l'Opéra-Goude. Un différend sur le montant de sa rémunération amènera son rapide retrait.

Le CENAM, en fait, est impliqué depuis septembre mais au niveau de son directeur, Alex Dutilh¹¹⁷, lequel a mis à profit ces deux mois de latence pour dégager les trois axes qui lui paraissent devoir structurer le projet : « dimension événementielle (grand nombre de participants), contexte de création (concours de musiciens venus d'autres genres) et médiatisation (réalisation filmée ou télévisée) »¹¹⁸, tout ceci à l'évidence démarqué de l'Opéra-Goude.

Sur cette esquisse de cahier des charges, épaulé par Michel Doyard¹¹⁹ et par un « conseil artistique », rassemblant des représentants de la FAMT (Pierre Corbefin, André Ricros, Jany Rouger), de l'APMT (Evelyne Girardon, Jean-François Vrod) et du CENAM (Alex Dutilh, Philippe Krümm), mais aussi « des créateurs et des hommes de média » dont le compositeur Nicolas Frize, afin « de désenclaver le contenu du projet du seul milieu des musiques traditionnelles », Jean Blanchard remet début décembre un document programmatique¹²⁰, intéressant à plus d'un titre. D'abord par l'énoncé des objectifs de l'opération, qui ne se limitent plus, comme l'avait envisagé le ministre, à la popularisation d'une cause, mais juxtapose aux attentes des artistes professionnels les préoccupations d'appareil de la FAMT : la manifestation doit en effet servir aussi à « montrer aux collectivités territoriales l'importance de la demande sociale concernant [les] musiques [traditionnelles] » et à « mettre en évidence [leurs] potentialités d'apport dans d'autres courants musicaux » ; est symétriquement envisagée l'inclusion dans « l'événement-spectacle » d'« œuvres de création » qui seraient commandées à des compositeurs venant des horizons les plus divers. Il importe en outre que l'événement ait une descendance, qu'il se renouvelle « chaque année » dans « une région différente », pourvu que les musiques traditionnelles y soient bien enracinées, comme

elles le sont en Poitou-Charentes, Rhône-Alpes ou Languedoc-Roussillon. Et pour inaugurer la série, la recommandation du rapport se porte sur l’Auvergne, plus précisément sur le site des roches Tuilière et Sanadoire, au cœur du massif des Monts-Dore (III. 28), lieu déjà associé aux musiques traditionnelles par la « sainte patronne laïque » de la mouvance, George Sand, qui en avait fait le décor d’une nouvelle fantastique intitulée « L’orgue du Titan » et reprise dans les *Contes d’une grand-mère*¹²¹.

Les chargés de mission dévoilent ensuite dans leur rapport le projet qui vient d’être retenu par le conseil artistique mentionné ci-dessus, siégeant en formation de jury, et qui a d’ailleurs été conçu par l’un de ses membres, Olivier Durif¹²². Intitulé « Musiques jaillies¹²³ des montagnes » et sous-titré « une journée d’Antoine Bouscatel », du nom d’un mythique joueur de cabrette auvergnat (Ricros 2012), il déroulerait un « conte initiatique sur l’apprentissage, la réussite et la déchéance du musicien » tout en évoquant, dans un site « décanté de ses images ruralistes et typiques (...) le processus biologique et tellurique de l’été » avec « la montée estivale (...) des hommes et des bêtes vers l’estive ».

Le document se termine par des propositions organisationnelles et une esquisse de distribution, où l’on voit l’*ubris* commencer d’exercer ses ravages. Pour mettre en œuvre un projet estimé à 9,1 MF¹²⁴ – ce qui, quoi qu’on en pense, représente moins de 10 % du coût de l’Opéra-Goude –, les chargés de mission estiment en effet indispensable d’empiler un conseil artistique de vingt membres, un comité de pilotage de quinze, une cellule de gestion de quatre et une équipe de réalisation dont la composition suggérée¹²⁵ alignerait des noms illustres non moins qu’inattendus tels ceux du metteur en scène Jérôme Deschamps, du réalisateur Bertrand Tavernier¹²⁶ du jazzman Louis Sclavis¹²⁷, de l’éclairagiste Jacques Rouveyrollis ; enfin, le gotha des musiques traditionnelles est convoqué : héros de la Marche des mille¹²⁸, vétérans des Musiciens routiniers¹²⁹ ou encore, l’heure étant à la réconciliation, quelques Bretons¹³⁰ et Occitan(iste)s, qui ne seront pas les derniers à laisser leur imagination s’enflammer, tel Daniel Loddo, fondateur de l’association tarnaise *La Talvera*, qui proposera d’implanter sur le site des « instruments bruiteurs (...) : girouettes et épouvantails sonores, moulins à eau (...), cellules alimentées par des capteurs solaires et diffusant des sons échantillonnés. » (projet du 1er mars 1990). Le basque Beñat Achiary, après une visite aux roches Tuilière et Sanadoire, envisagera d’y transposer la pastorale souletine avec « cortèges carnavalesques » de « danseurs de cloches (...) avan[çant] d’un pas scandé », de faire jouer une « passion » avec des « solistes incandescents » (*sic*), ainsi que « les percussions de poutre du pays basque [qui] s’entendent à plus de 3 km la nuit », et de clôturer la fête avec « la *diana*, la musique de l’aurore ». Plus retenue dans son expression

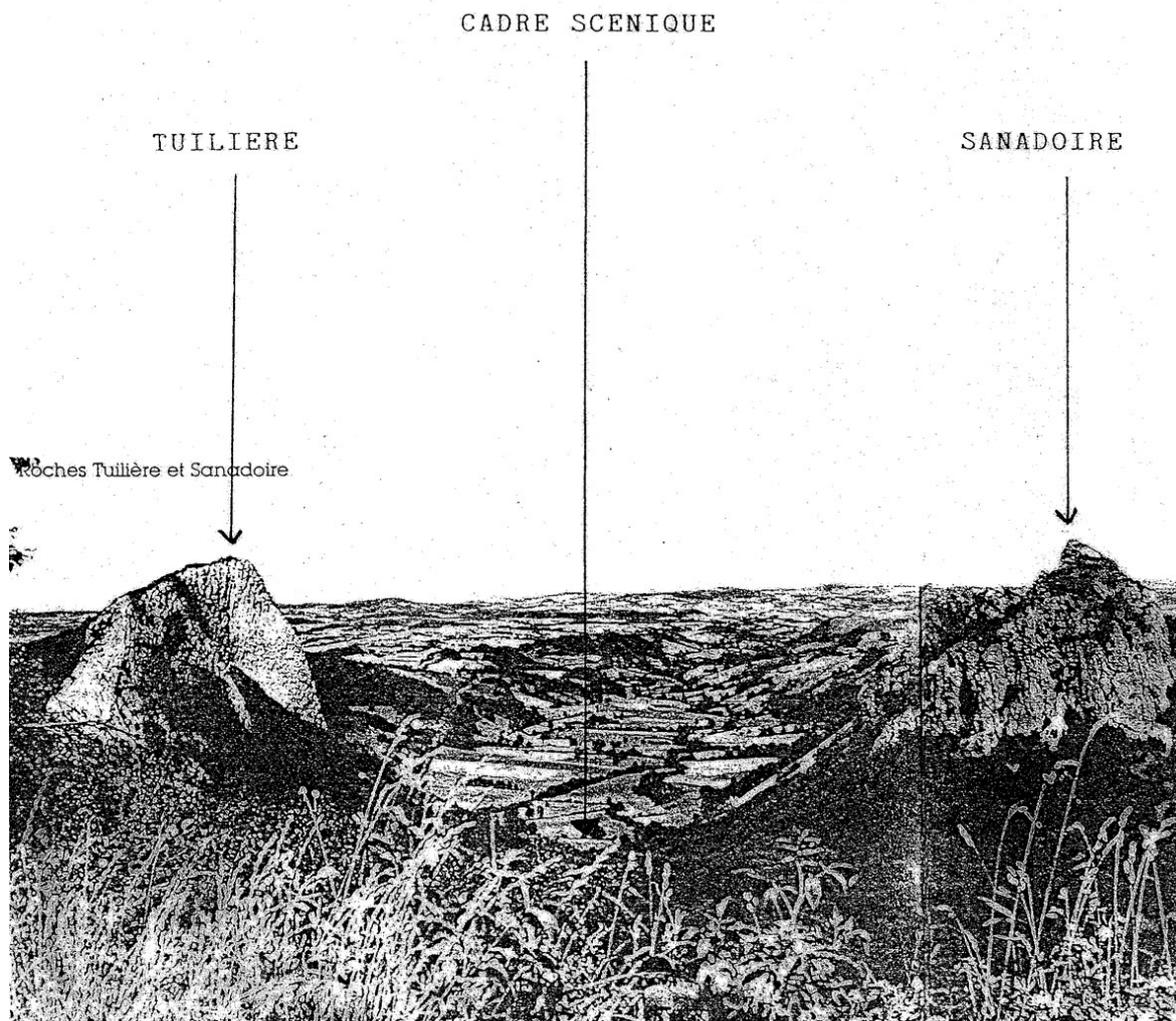
mais tout aussi imaginative, la Lyonnaise Evelyne Girardon proposera une création autour de la chanteuse traditionnelle savoyarde Doxie et du répertoire polyphonique qu'elle a pratiqué avec ses sœurs¹³¹. De quoi mobiliser les six cents participants escomptés et subjuguier le public de trente mille personnes qui est visé.

Quelques jours avant la remise du rapport, s'est tenu un conseil d'administration de la FAMT où Jean Blanchard a été invité à présenter ses propositions. Au terme du débat qui suit, « le CA, à l'unanimité des présents, se prononce pour la participation au projet, à condition qu'il ne mette pas en péril le financement des centres régionaux »¹³². À la séance suivante (20 décembre), il est jugé « souhaitable que la FAMT fasse une proposition écrite de participation, chiffrant cette dernière ». En janvier 1990, alors que se prépare l'assemblée générale de la Fédération, un palier supplémentaire sur l'échelle de l'engagement est franchi : le programme d'activités projeté pour 1990 positionne le conseil d'administration comme « partenaire principal de l'équipe (...) de réalisation », revendiquant même que Jany Rouger « soit intégré à cette équipe en vue, plus particulièrement, d'être un relais coordinateur à «l'interface» des musiciens professionnels et amateurs »¹³³. Enfin, durant cette assemblée générale, qui se tient à Parthenay le 18 février, il est envisagé que la FAMT agisse « en tant que support juridique et «producteur délégué» du projet ».

Moins de trois semaines plus tard, le bureau rétrograde de plusieurs vitesses car « de profondes divergences » sont apparues : des voix s'élèvent pour exprimer un doute sur la compétence de la Fédération, d'autres ou les mêmes alertent sur le risque financier, toutes font admettre par la majorité des participants « que l'organisation de ce genre d'entreprise n'est pas un objectif prioritaire de la FAMT, qui n'est pas une structure de production de spectacle »¹³⁴. On se replie donc sur la poursuite de la participation au comité de pilotage et sur le principe d'une collaboration « comme prestataire de services à certains aspects de la production artistique »¹³⁵.

CHOIX DU LIEU

III. 28



Site des roches Tuilière et Sanadoire avec légendage en vue du « grand événement musiques traditionnelles ». ↑

UN « GRAND ÉVÉNEMENT » DANS LA TOURMENTE DES LUTTES D'APPAREIL

Au ministère, c'est avant même la fin de l'année 1989 que les réticences se sont manifestées. Depuis que la direction de la musique a sollicité sa contribution budgétaire, le service du développement culturel traîne presque ouvertement les pieds, en quelque sorte pour le principe, si forte est la conviction qu'en fin de course il « faudra casquer » (*sic*) du fait que « ce grand projet [est] encouragé par Christian Dupavillon »¹³⁶. Résignation prématurée : le vent tourne brusquement parce que ce conseiller si proche du ministre éprouve une vive contrariété à l'égard d'une décision prise fin mars 1990 par le comité de pilotage, concernant le choix du producteur délégué de « l'événement-spectacle ». Il s'est en effet porté sur Olivier Massart, responsable de la société La Mode en images, lequel s'est fait connaître durant le Bicentenaire par la réalisation d'une commande de la mairie de Paris, à savoir la mise en lumière de la tour Eiffel. Michel Schneider avait sans doute perçu que la ratification par le cabinet n'irait pas de soi puisqu'il avait cru nécessaire de démentir que ce choix n'avait pas été « arrêté par absolu consensus lors du dernier comité de pilotage tenu sous [sa] présidence ». Peine perdue ! Sa note est en effet apostillée de la façon suivante par Christian Dupavillon : « J'ai déjà dit que ce n'est pas untel qui m'a dit qu'Olivier Massart était un mauvais choix. C'est moi qui le dit¹³⁷. »

Privé de ce soutien, tombé en disgrâce auprès d'un homme de grande influence, le projet est déjà compromis, sinon condamné. Son producteur désigné ne semble d'ailleurs pas croire davantage à sa concrétisation puisqu'il pointe trois « problèmes (...) » : la durée très longue du spectacle (huit heures), l'estimation du public (20 000 spectateurs) donc un mouvement très complexe, et un terrain de 8 à 14 ha¹³⁸. S'il n'est pas certain qu'ils en aient encore une claire conscience, le directeur du CENAM et le directeur de la musique sont eux-mêmes atteints par le doute, qu'il s'agisse de la pertinence, de la faisabilité ou de la gouvernance de l'entreprise.

Alex Dutilh écrit en effet à sa tutelle le 29 mars qu'on est à la croisée des chemins¹³⁹. Poursuivre le projet nécessiterait de « coiffer l'équipe d'un patron porteur du projet », de « renforcer [son] contenu musical » car, en la matière, « tout est à concevoir et à écrire », et enfin d'« assurer l'enveloppe budgétaire de la mission de réalisation ». Aussi plaide-t-il plutôt pour un « report [...] sur une année budgétaire plus faste », ce qui reviendrait en clair à l'abandon d'un projet qu'il juge de toutes façons « trop » trad pour

trad» pour prêcher autre chose que les convaincus » et qui n'aurait « de sens qu'accompagné d'une politique de diffusion de fond ».

Quelques jours plus tard, Michel Schneider signe une note au ministre¹⁴⁰ qui dérive manifestement du texte qui vient d'être cité, car on y retrouve le même balancement. Envisageant d'abord l'hypothèse où le projet irait à son terme, il sonne une double alerte budgétaire : en termes de délai, « pour que cette manifestation puisse se tenir en 1991 [...], il est nécessaire de réserver au plus tôt les crédits [...] », et en termes de montant, « soit pour 1990, un total avoisinant 2 MF à la seule charge de l'État [...] [que] la DMD n'est pas en mesure de dégager [...] », ce qui oblige à trouver une autre source de financement. Ayant ainsi conduit le projet dans l'impasse budgétaire, il sollicite ensuite l'accord du ministre « pour arrêter là sa préfiguration » et propose, « en contrepartie de cette annulation », de « prévoir en 1991 un effort particulièrement important pour affermir la diffusion des musiques traditionnelles : utilisation des médias audiovisuels, création de réseaux, organisation de tournées », bref tout « un programme [de] professionnalisation ».

La messe semble dite et la quiétude estivale des Monts-Dore garantie à perpétuité ! Il ne s'agit pourtant que d'une péripétie, dans un feuilleton qui va connaître d'autres rebondissements.

L'annonce de la suspension de « l'événement » – ou plutôt du désengagement financier de la Culture – provoque en effet la remobilisation du milieu, à commencer par la FAMT, dont le conseil d'administration s'insurge contre « la décision unilatérale du ministère »¹⁴¹. Même si on peut la trouver médiocrement en phase avec l'analyse faite naguère par le bureau, la protestation ne saurait surprendre dès lors qu'au moins cinq administrateurs, sur les quinze participant à cette séance du conseil¹⁴², sont impliqués dans la préparation du projet. Mais joue aussi sans doute une sensibilisation croissante aux enjeux stratégiques de la diffusion, qui semblent dotés d'une capacité nouvelle de persuasion, d'autant qu'ils apparaissent compatibles avec la poursuite de l'objectif prioritaire, qui est le conventionnement des centres régionaux, dès lors que la diffusion fait expressément partie de leurs axes de développement.

Peu après, deux administrateurs de la Fédération, et pas des moindres puisqu'il s'agit d'Olivier Durif, concepteur du projet retenu, et André Ricros, hôte – officieux et virtuel – de l'événement en qualité de directeur de l'AMTA, rencontrent, avec Olivier Massart, Michel Schneider¹⁴³ qui les encourage à rechercher des financements privés et à obtenir des subventions des collectivités locales, en vantant l'effet de levier que les apports escomptés pourraient avoir dans une négociation avec les autres directions du ministère

voire avec d'autres ministères (Agriculture, Éducation nationale, Jeunesse et Sports). C'est passer du statut de partenaire à celui d'observateur. Attentisme qui va de pair avec une forme de double jeu puisque le directeur de la musique écrit au même moment à Didier Champion, le président de l'AMTA, pour confirmer le principe du spectacle-événement et solliciter le concours de l'agence dirigée par André Ricros, en raison de « son excellente implantation locale et [de] son expérience des contacts avec les collectivités territoriales d'Auvergne »¹⁴⁴. Exaspérant pour Durif et Ricros mais à tous autres égards raisonnable : cohérent avec la conception que défend le directeur de la musique de ce que doit être la politique culturelle, il s'impose dans la position mal assurée qui est la sienne (Schneider 1993). Le refus de sacrifier, pour un « coup », des investissements de moyen et long termes consolidant une réelle démocratisation des pratiques culturelles justifie qu'il sanctuarise ses crédits ordinaires, à commencer par ceux qui soutiennent les musiques traditionnelles et notamment ces associations accédant au statut de centres régionaux.

Parallèlement, Michel Schneider entend bien placer le ministre et son entourage devant leurs responsabilités, tant politiques que budgétaires : c'est pourquoi, interpellé par les responsables de la FAMT et de l'APMT, sur le « changement d'attitude » du ministère, dont ils n'excluent pas que « l'événement » n'aurait été pour lui « qu'[un]e lubie passagère », sommé de mettre un terme à une « incertitude [qui] laisse souvent place à toutes les rancœurs et à toutes les amertumes »¹⁴⁵, il répond – après un délai particulièrement long¹⁴⁶ – que « la réalisation du spectacle-événement est une priorité pour le ministère » et qu'il y « participera financièrement (...) à un niveau important », usant là, on le voit, d'un qualificatif aussi prometteur qu'imprécis. En fait, durant l'intervalle, il a tenté une nouvelle fois d'obtenir le renoncement du ministre, au risque d'un second échec.

Michel Schneider n'interpelle pas directement Jack Lang, ce qui peut s'interpréter comme un indice de la dégradation de leurs rapports. Il mandate un chef de division, Catherine Giffard, qui s'adresse à l'interlocuteur de son niveau au cabinet du ministre, avec une note¹⁴⁷ qui est un modèle de casuistique bureaucratique. Agencée comme une dissertation, elle soutient d'abord la thèse : « Le projet, d'une très grande qualité artistique, répond tout à fait à la commande du ministre, la société La Mode en Images a fait la preuve de sa capacité à monter ce type d'événement, le budget présenté correspond bien à ce que coûte un spectacle d'une telle ambition. Il m'apparaît important pour le rayonnement des musiques

traditionnelles et pour les musiciens français que ce spectacle, demandé par le ministre et sur lequel l'ensemble de ce milieu s'est fortement mobilisé, soit réalisé. »

Mais l'antithèse ne tarde pas : « ce dossier, (...) de la compétence du département de la création (...), ne peut être financé que sur le budget de l'aide aux projets qui s'élevait en 1990 à 4,8 MF ; 1 MF permettant la création d'environ une dizaine de projets d'ampleur moyenne, la décision de consacrer cette somme à un seul projet est une décision difficile à prendre. (...) je m'interroge sur l'opportunité de le financer dans une conjoncture budgétaire qui s'annonce extrêmement serrée¹⁴⁸, et j'ignore si sa réalisation constitue réellement une priorité pour le ministre. Ne vaudrait-il pas mieux consacrer les crédits correspondants à des actions de diffusion moins médiatiques mais à plus long terme (renforcement des centres régionaux, aide à une programmation régulière sur Paris, par exemple). »

Et la synthèse se résume à un transfert du mistigri : « Je souhaiterais que vous receviez Olivier Massart et Olivier Durif, afin qu'ils vous présentent ce projet et que vous puissiez vous faire une opinion personnelle. »

Le souhait sera entendu et Alain Arnaud, le conseiller technique destinataire de la note de Catherine Giffard, tirera de l'entretien prescrit avec les concepteurs, des conclusions dépourvues d'ambiguïté qu'il portera sans délai à la connaissance du ministre¹⁴⁹. Relevant que le « contenu est pour l'heure très général », et son « financement (...) très hypothétique », jugeant sans le dire aussi brutalement qu'on ne saurait faire grand cas de ce rassemblement « de formations instrumentales, vocales, traditionnelles ainsi que des groupes de danses folkloriques venant de toute la France et d'ailleurs », il assène que « ce projet est un peu disproportionné quant à son enjeu » avant d'en venir à la crainte principale qu'il lui inspire : « Je redoute le piège politique (...) D'ores et déjà, le président du conseil régional d'Auvergne (...) aurait formulé conditions et exigences (...) Valéry Giscard d'Estaing, (...) étant sur ses terres¹⁵⁰, recueillera le bénéfice de l'opération. »

Christian Dupavillon, à qui le directeur de cabinet fait lire la note avant sa remise au ministre, déplore quant à lui le « manque de contenu ». Coup de pied de l'âne, voire coup de grâce ? Pas encore ! Au contraire même, en apparence du moins : le 3 décembre 1990, en effet, Jack Lang signe une salve de courriers adressés à Olivier Massart et aux chefs des exécutifs des trois collectivités locales concernées, à savoir la région Auvergne, le département du Puy-de-Dôme et la ville de Clermont-Ferrand¹⁵¹, où il proclame l'« intérêt qu'il porte à ce projet » et annonce une contribution de l'État de l'ordre de 600 000

F, avant d'inviter ses correspondants à « examiner la possibilité de participer au financement de cette opération prestigieuse »¹⁵².

La manœuvre est d'une hypocrisie consommée : avec ces épîtres, le ministre se représente en soutien principal sinon unique de l'opération, alors qu'il ne s'engage que pour guère plus de 5 % de son budget prévisionnel, et en sachant pertinemment que les collectivités, qui n'ont pas été associées à la conception de « l'évènement-spectacle », n'ont pas l'intention de compléter le tour de table. Mais comme il est hors de question pour elles de le reconnaître publiquement, *a fortiori* par écrit, ce qui serait se désigner comme les naufrageurs de la fête, le ministère est assuré de ne recevoir aucune réponse, ce qui lui permettra de se délier – implicitement – d'un projet mis inconsidérément sur orbite... par son chef.

Le piège se referme de la sorte sur une aventure qui aura fait long feu : après la Noël 1990, il n'y aura plus aucun échange de correspondances à son propos et, lors de la première réunion que tient le bureau de la FAMT au début de l'année suivante, André Ricros et Jany Rouger se bornent à rapporter les « dernières péripéties qui ont marqué l'avortement du projet »¹⁵³.

C'est ainsi que le milieu des musiques traditionnelles a – par chance ? – manqué son entrée dans la « festivocratie » tant raillée par Philippe Muray, lequel s'est déjà gaussé de l'opéra Goude, en le qualifiant de « Grand Magic Consensus Circus » ou encore de « première Fête-Dieu du XXI^e siècle, avec cornemuses, scoutisme de discothèque et binious hard-rock ! »¹⁵⁴ (Muray 1997). Contrastant avec les missives anxieuses dont ils avaient abreuvé la rue de Valois durant l'année 1990, les dirigeants de la FAMT n'émettront aucune protestation officielle, pas plus qu'ils n'essaieront d'ameuter leurs troupes contre un ministre et une administration dont le comportement pouvait sans exagération être qualifié de désinvolte voire d'indélicat.

Une telle retenue semble avoir été inspirée par des considérations à la fois pragmatiques et stratégiques : il aurait été maladroit de s'obstiner dans une affaire dont l'initiative comme la responsabilité de l'échec revenait au ministère ; il était à l'inverse avisé de faire preuve de magnanimité, pour s'attirer plus sûrement l'appui des services et consolider des positions encore bien fragiles dans les circuits de la diffusion.

LA CAUSE DE LA PROFESSIONNALISATION

Cette cause qui importe essentiellement aux musiciens professionnels tend en effet à occuper une place croissante dans les préoccupations de la Fédération, laquelle travaille alors à l'unisson avec l'APMT. Il ne faut d'ailleurs pas y voir une conversion à la défense exclusive des intérêts des artistes, au détriment de la pratique amateur, mais plutôt la mise en œuvre d'une conviction, celle qu'une plus large reconnaissance sociale et une meilleure appréciation des musiques traditionnelles dans les hiérarchies culturelles passeraient nécessairement par une visibilité renforcée, dans l'économie du spectacle vivant, des artistes qui illustrent ces répertoires. Dans ce contexte, s'il y a quelque chose à sauver, c'est moins « l'événement-spectacle » que le centre d'information des musiques traditionnelles, bien mal en point début 1991, après guère plus d'un an et demi d'existence.

L'idée de cette structure revient à Roland Delassus, grande figure du « trad » en Nord-Pas-de-Calais, ancien administrateur de la FAMT, fondateur et directeur de publication de *Trad Magazine*. Il avait en effet proposé, au début de 1988¹⁵⁵, de greffer sur l'association Vecteurs dont il était le permanent et qui était aussi l'éditeur du bimestriel, un « centre national d'information » qui éditerait « une lettre mensuelle d'information » et, à partir d'une base de données tenue à jour, « un listing des lieux programmant les musiques traditionnelles ». La FAMT, par la voix de Jany Rouger, alors son président, avait repris cette proposition à son compte, comme une piste de refondation pour la revue *Modal*, en suggérant à la direction de la musique qu'elle fût l'objet d'une « convention de mise en œuvre entre le CENAM et Vecteurs »¹⁵⁶. Le montage avait été validé¹⁵⁷ et, dans le courant de l'année 1988, le centre d'information des musiques et danses traditionnelles (CIMT) était devenu un département autonome du CENAM, lequel prenait en charge une partie du salaire de Delassus. Mais la localisation du CIMT à 200 km de Paris, près de Béthune, la pluri-activité et le double rattachement du responsable n'avaient pas tardé à indisposer Michel de Lannoy et à éveiller sa suspicion quant à la consistance du travail effectué. Il y avait d'ailleurs eu, à ce sujet, en juin 1988, un échange de lettres¹⁵⁸ assez tendu entre Michel Schneider et Alex Dutilh, directeur sur le départ du CENAM, où il allait être remplacé par Dominique Ponsard. Dans sa réponse, datée du 14 juin, Dutilh déplore ainsi que « Michel de Lannoy n'[ait] toujours pas perçu l'importance stratégique du Centre dans la politique de diffusion des musiques traditionnelles ». Delassus, supportant mal cette défiance et

mesurant aussi, sans doute, que le succès même de *Trad Magazine* réclamait une disponibilité accrue de sa part, avait préféré démissionner au début de l'été 1990.

Certain de pouvoir ainsi obtenir le transfert du CIMT à Paris, favorable à un renforcement de sa dotation qui permettrait de recruter le successeur de Delassus sur un emploi à trois quarts de temps, l'inspecteur chargé des musiques traditionnelles¹⁵⁹ n'abandonnait pas pour autant ses réticences à l'égard d'une structure qu'il jugeait peu en phase avec la philosophie du mouvement : « Je ne pense pas qu'on puisse tenir pour la "priorité des priorités" de ce secteur la mise en place d'une politique de diffusion professionnelle (...) Aussi importante soit-elle, une telle politique ne peut que prendre appui, particulièrement pour les musiques traditionnelles, sur une vitalité retrouvée des pratiques amateurs, sur une politique active de formation (...) il ne semble pas que le CIMT puisse, en tant que tel, être tenu pour un lieu fédérateur¹⁶⁰. »

Or le « secteur », à l'opposé de l'analyse de Michel de Lannoy, se préoccupe beaucoup de la diffusion, au point que le conseil d'administration de la Fédération est saisi, à quelques mois de distance, de deux offres de service. La première émane d'une de ses composantes, la MJC de Ris-Orangis dont le directeur ambitionne d'ouvrir un serveur minitel que musiciens et lieux de programmation alimenteraient : à vrai dire, cette proposition séduit assez peu les administrateurs, déjà réservés à l'égard de l'ambition qu'affiche la MJC d'être reconnue comme centre de musiques traditionnelles pour la région Île-de-France, car ils doutent de l'aptitude comme de la compétence de la MJC à s'improviser tourneur ou agent artistique¹⁶¹. La seconde offre est portée par l'APMT, singulièrement par Jean-François Dutertre, Evelyne Girardon et Jean-François Vrod : elle consisterait dans la création d'un fonds de soutien aux musiques traditionnelles, avec un « double objectif de soutenir la professionnalisation et de développer la création »¹⁶². De statut associatif, financé par l'État, les sociétés civiles de gestion de droits et le mécénat, il combinerait trois modes d'intervention : conseil auprès des artistes, formation (aux arts de la scène, au management, au secrétariat artistique, etc.), et aides financières¹⁶³.

Ce dernier aspect se heurte toutefois au veto des partenaires financiers escomptés, peu désireux de voir un nouvel opérateur les concurrencer sur un terrain qu'ils quadrillent déjà largement. Les responsables de l'APMT, qui reconnaissent s'être « heurtés à l'hostilité de la Direction de la Musique et de la SACEM », mesurent le risque : « Il apparaît aujourd'hui suicidaire de s'obstiner sur cette voie alors que tout le reste du projet (...) suscite partout un vif intérêt¹⁶⁴. » Il s'ensuit, au cours de l'hiver 1991, un premier recadrage du projet : tout en gardant la forme juridique de l'association, le fonds deviendrait une « Agence pour

l'information et le développement professionnel des musiques traditionnelles », investie d'une quadruple mission d'information, de conseil, de formation et de promotion, essentiellement « tournée vers les professionnels »¹⁶⁵. Mais, en pratique, ce serait reprendre l'essentiel de ce à quoi était censé servir le CIMT et l'idée de substituer l'une à l'autre commence alors à cheminer. Les contacts se multiplient entre la DMD, le CENAM et l'APMT¹⁶⁶, cette dernière étant principalement représentée par Jean-François Dutertre. Le chanteur et poly-instrumentiste est d'autant plus en première ligne que l'ensemble Mélusine, qu'il a fondé quelque vingt ans plus tôt, s'arrête et qu'il lui faut se réinsérer professionnellement : dès le mois de février 1991, il a fait part de son intention de se porter candidat à la direction de la structure¹⁶⁷ dont l'intitulé reste en définitive « Centre d'information », préféré à « Agence », sans doute parce qu'il s'agit moins d'une refondation que d'une relance. Mais aussi et surtout, parce que le CENAM, dont les locaux vont accueillir le CIMT, et la DMD, qui sera son principal financeur, excluent qu'il s'agisse d'un simple hébergement, ce dont s'avise Jean-François Dutertre :

Tout irait bien si ne surgissait la question du statut de cette Agence. Jusqu'à présent, nous l'avions conçue comme indépendante (sous forme d'une association hébergée par le CENAM) – maintenant, il semble que la DMD souhaite que la fusion qui s'opère entre le Centre d'information et l'Agence soit directement sous l'égide du CENAM (...) Reste le problème politique : faut-il maintenir notre volonté d'une structure indépendante avec le risque de voir disparaître une partie des crédits d'État (ce qui aurait des conséquences pour certains financements professionnels) ou accepter la position de la DMD ?¹⁶⁸

L'interrogation, on le sent, est surtout rhétorique. La FAMT et l'APMT sont priées de se rallier à l'idée d'un département intégré à l'association-relais du ministère. Ce qui sera acquis lors du conseil d'administration tenu par la FAMT le 19 mars 1991, au terme d'une intervention de Jean-François Dutertre où il avait exprimé le souhait « que, dans cette affaire, APMT et FAMT soient solidaires ». Le compte rendu poursuit en indiquant que « le CA approuve cette position et soutient la candidature de Jean-François Dutertre au poste de directeur ». Face à la réticence manifestée par la représentante de la DMD quant « à la création d'une nouvelle structure », le conseil d'administration se borne à exprimer sa préférence pour l'autonomie de « la structure de gestion du nouveau Centre ».

En contrepartie de la perte relative d'indépendance, d'ailleurs à moitié compensée par l'installation d'un « comité d'orientation » du CIMT, distinct du conseil d'administration du CENAM, sont garantis un

financement convenable, le recrutement sur contrat (et sur un poste à plein temps) de Dutertre et la validation de la double vocation que l'APMT avait assignée à l'Agence : soutien et développement de la professionnalisation, mais aussi mise à disposition d'informations spécifiques, essentiellement dans le domaine pédagogique, pour renforcer la pratique amateur, même si chacun pressent que l'équilibre entre ces deux pôles sera malaisé à maintenir. Inscrit à l'ordre du jour du conseil d'administration du 11 juin 1991, le dossier du CIMT suscite cette mise au point un peu forcée : « En ce qui concerne les objectifs (professionnaliser l'ensemble du secteur), il faut entendre : "donner des habitudes professionnelles" ; le Centre n'est pas tourné vers les seuls professionnels. » Sur ces bases, le CIMT redeviendra effectivement opérationnel au cours du premier semestre 1992. Et Jean-François Dutertre rejoindra en mai 1992, en qualité de secrétaire général, le bureau de la FAMT, ce qui contribuera à renforcer le poids des musiciens professionnels ou de leurs mandataires dans les instances dirigeantes de la Fédération, même si, ce faisant, il met pratiquement fin à sa carrière de musicien professionnel, nonobstant la poursuite d'une production discographique ; il reste toutefois engagé dans la défense des professionnels des musiques traditionnelles, du fait de son affiliation syndicale puis comme cadre dirigeant de l'ADAMI.

PLUS VRAIMENT POPULAIRES, JAMAIS LÉGITIMES...

Institutionnalisation, professionnalisation, peut-être aussi bureaucratisation : ces processus, préparés depuis dix ans par la reconnaissance dont les avait fait bénéficier un grand bourgeois mélomane, le toujours regretté Maurice Fleuret, les musiques traditionnelles du domaine français métropolitain en sont incontestablement l'objet dans ces années 1990, et ceux qui les aiment, les pratiquent et les portent se félicitent, c'est bien le moins, des financements publics décents qu'ils amènent avec eux et dont ils paraissent garantir la pérennisation. Pourtant, la réussite controversée de la Marche des mille puis l'ombre portée du « grand événement » avorté suggèrent aussi que l'essai n'a pas prélué à la transformation : un appui bienveillant est certes acquis, mais la légitimation reste hors d'atteinte.

Il faut ici aller au terme de l'analyse de ce qui apparaît comme un échec, pire un rejet, prédictible. S'il est superflu de revenir sur la raison conjoncturelle que fut le poids des dynamiques courtisanes sur les intermittences de la faveur ministérielle, il convient de faire ressortir à quel point le projet de « Musiques arrachées des montagnes » reposait sur un concept fondamentalement irrecevable pour les pilotes de la politique culturelle, qui ne pouvaient que douter de la qualité artistique d'une entreprise largement portée par des amateurs, et craindre les retours du refoulé idéologique que charrierait inévitablement cette exaltation de la ruralité, nonobstant les déclarations d'intention des concepteurs sur la volonté de « sortir les musiques traditionnelles des étiquettes « passéistes » et « rurales » pour les « affirmer dans leur réalité et diversité contemporaine »¹⁶⁹. En cette fin de siècle, l'art officiel, dont le ministre revendique l'existence et la pertinence, croise la politique – naissante – de la Ville et va bientôt consacrer la danse hip-hop ; pourquoi miserait-il sur des formes culturelles qui furent populaires et rurales dans un pays dont les habitants ont déserté les campagnes et où « la jeunesse » a remplacé les « masses laborieuses » comme force motrice de l'histoire ?

Les gouvernants de gauche, aussi bien, n'y reviendront plus ou de façon si velléitaire qu'on ne peut même pas parler d'acte manqué. À l'automne 1991, la direction de la musique sonde les dirigeants de la FAMT (devenue Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles, FAMDT) sur l'opportunité d'un événement Musiques traditionnelles qui serait programmé début 1993 puis avancé à l'été 1992 sous la forme d'une randonnée de Saint-Chartier à Montluçon par la route des maîtres-sonneurs : échaudé

par le précédent de « Musiques arrachées des montagnes », le bureau se montre réservé quant à « la dérive [qui] pouva[i]t résulter d'une présentation simpliste : Saint-Chartier, rural, acoustique, s'opposant à Montluçon, urbain, électrique, métissé »¹⁷⁰. Ce projet... cheminera, mais réapproprié, en 1994, par les associations berrichonnes (Les Thiaulins de Lignières) et bourbonnaises (La Chavannée de Montbel). Quant aux bonnes intentions un peu trop ostensibles du ministère, elles ont abouti, en décembre 1992, à un mini-festival intitulé « Terre des sons » et consistant en trois soirées de concerts dans la salle parisienne de l'Élysée-Montmartre, où les ensembles de musiques traditionnelles françaises étaient en minorité. Complétait cette programmation un colloque à la Cité de la musique sur l'enseignement des musiques traditionnelles, organisé – sans grande concertation avec la FAMDT – par l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.

À droite, le ministre de la Culture d'Édouard Balladur, Jacques Toubon, mélomane raffiné mais ici bien mal conseillé par son cabinet, en dépit des avertissements des services, se fourvoiera en allant inaugurer l'édition 1993 d'une manifestation d'ascendance folklorique au sens le plus traditionaliste du terme, le festival de Confolens (Leclerc 1985) ; mieux renseigné, son successeur, Philippe Douste-Blazy, se rendra en 1995 au festival le plus prisé du mouvement, les Rencontres de luthiers et maîtres-sonneurs de Saint-Chartier (Indre). Le comité George Sand, organisateur des Rencontres, avait précédemment tenté de susciter la visite de Philippe de Villiers, secrétaire d'État à la culture, en 1987 puis celle de Jack Lang, plusieurs étés de suite entre 1988 et 1991, à chaque fois sans succès. La venue de Philippe Douste-Blazy a été favorisée par sa proximité partisane avec Nicolas Forissier, maire de La Châtre, la municipalité de cette sous-préfecture de l'Indre étant l'un des principaux financeurs du festival et la ville de résidence des fondateurs, Maurice Bourg et son épouse, la vielliste Michèle Fromenteau. Las, il s'y fera siffler par des militants anti-nucléaires rendus furieux par la dernière campagne d'essais atomiques que le président de la République avait ordonnée à Mururoa, et il devra se replier assez piteusement à Nohant, dans la maison de George Sand, pour remettre à quelques facteurs d'instruments les décorations promises. Et depuis 1996, la chronique officielle des musiques traditionnelles est restée une page vide, si l'on excepte un salut hautement technocratique adressé par le directeur de la musique en novembre 2007 aux participants des dernières assises nationales du mouvement, qui se sont tenues à Nantes (Belly 2009 : 15-17).

Si l'on se reporte à l'année 1989, tournant incontestable dans la mise en œuvre des processus d'institutionnalisation, il y aurait quelque mauvaise foi à dénier le moindre impact à la Marche des

mille car il est hors de doute que son succès a contribué à aplanir les dernières aspérités du terrain. Toutefois cet épisode, qu'on ne peut dissocier de sa suite nettement moins glorieuse, « l'événement », retient surtout l'attention par ses propriétés de *révéléateur*, au sens chimique du terme. C'est alors, vers 1990-1991, qu'est apparue l'impossibilité pour le mouvement « trad » de s'inscrire dans la dynamique événementielle, à la fois parce qu'elle est trop étrangère à son patrimoine génétique et du fait du peu de crédit que lui accordent les inspireurs comme les hiérarques de la « festivocratie » (Muray 1997). Mais se sont aussi manifestées dans ce contexte de nouvelles tensions internes, qui se sont superposées à celles déjà constatées entre « localistes » et « universalistes » ou « ruralistes » et « musicalistes » : l'aspiration de certains à la professionnalisation, la séduction exercée sur eux par la figure de l'artiste, ont cassé une représentation unanimiste, sans doute naïve mais qui soudait.

Certes la Marche a-t-elle encore eu une descendance à la fois artistique et sociale, qui a relativement atténué la dérive des professionnels par rapport aux amateurs. Elle a consisté à inventer une nouvelle forme de pratique collective, celle de la grande formation instrumentale, qui a réussi à se pérenniser et à se développer.

L'engagement réitéré de Jean Blanchard y a beaucoup contribué : en effet, dès l'automne 1989, il crée une « Grande bande de cornemuses » dont les interventions ponctuent les séances des assises parisiennes de novembre (III. 29) ; aux Rencontres 1995 de Saint-Chartier, il forme un « Grand orchestre de vielles et cornemuses » rassemblant plus de 500 musiciens pour un unique concert demeuré dans les annales du festival (III. 30, III. 31 & III. 32)¹⁷¹. Mais d'autres initiatives ont compté comme celle qui a permis, en 1992, la participation de troupes fournies d'instrumentistes traditionnels aux cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux olympiques d'hiver, à Albertville (Savoie), ou encore le *Viellistic Orchestra*, formé en 1991 et qui a tourné jusqu'en 2004. Plus récemment, en 2001, a été fondée la Société fraternelle des cornemuses du Centre qui rassemble une soixantaine de cornemuseux, surtout franciliens, qui jouent les instruments et les répertoires du Berry et du Bourbonnais, dans une fidélité un rien distancée à la mythologie sandienne. On retrouve parmi ses membres les moins jeunes plusieurs participants du défilé Goude, qui témoignent ainsi de la profondeur de leur attachement au modèle de sociabilité expérimenté, en particulier, lors des répétitions de Parthenay. Et d'autres formations, instrumentales ou chorales, aux effectifs parfois imposants, pourraient encore être mentionnées.

Mais il faut conclure. Dans le flux, tant événementiel qu'organisationnel, du mouvement des musiques traditionnelles, il apparaît que la Marche des mille a moins marqué le passage d'un seuil que le franchissement d'un col. Le basculement espéré par certains, et qui aurait été une élévation et même une assomption, ne s'est pas produit. Certes, passé ce col, après et avant d'autres, sur le palier ainsi atteint, le parcours s'est poursuivi avec une facilité inédite, surtout parce que de nouvelles connexions, notamment financières, ont pu s'établir : elles contribuent encore aujourd'hui à la viabilité économique, quoique sur un très petit pied, de la mouvance. Aussi bien, comme cela a déjà été souligné, l'espoir d'une légitimation, d'une distinction, est-il demeuré hors de propos, ce qui a été ressenti comme une injustice particulièrement amère et d'autant plus incommodante que, parallèlement, la reconnaissance, sinon le soutien, des milieux intellectuels, au moins dans le champ de l'ethnologie, a été vite et durablement acquise. Ce qui a fait et continue de faire défaut, c'est l'onction du pouvoir prescripteur, détenu complémentirement par le ministère de la Culture, la presse culturelle spécialisée et les médias audiovisuels. Celui-là s'est vite replié sur une appréhension superficielle et condescendante des musiques traditionnelles du domaine français dont ceux-ci ne se sont jamais départis. On pourra objecter que l'expérience d'autres esthétiques musicales comme le rock et les musiques amplifiées a été sensiblement la même. Sauf que, pour leurs promoteurs, la blessure narcissique a été moins sensible, du fait de leur inscription revendiquée dans les marges de la contre-culture et, parfois, d'une recherche délibérément provocante de la réprobation. Échec de la tentative de séduction, impossibilité de rafraîchir – sans même ambitionner d'embellir – dans l'opinion commune l'image des musiques dites traditionnelles, incapacité à rendre audible, *a fortiori* identifiable, le son du « trad », alors qu'il n'a rien de commun avec celui des groupes folkloriques : on pourrait décliner à l'envi les figures que prend le constat d'un déficit radical de réciprocité, l'essentiel reste que la demande ne s'est jamais ajustée à l'offre. Construite et perpétuée, l'insensibilité – l'indifférence – des uns demeure incompréhensible pour les autres.

Lesquels s'en tourmentent peut-être moins que naguère. Plutôt que de gaspiller leur énergie dans la quête sans issue d'un permis de séjour dans les basiliques du spectacle vivant et d'un droit d'accès aux colonnes, imprimées ou sonores, des médias qui promeuvent les programmations plus qu'ils ne les critiquent, les « tradeux » ont investi depuis une génération un réseau parallèle de scènes, permanentes ou saisonnières (festivals), mais aussi de parquets car ce sont des musiques qu'on danse encore plus qu'on ne les écoute : ils y préservent un modèle artistique où les professionnels demeurent l'avant-garde d'une foule d'amateurs dont ils procèdent et qu'ils côtoient dans un rapport de familiarité devenu exceptionnel.

Pour les adeptes des musiques et danses traditionnelles, l'expérience commune est celle d'une pratique assidue et de longue durée, qui d'un instrument (et souvent de deux ou plus), qui des répertoires de danses dont une connaissance encyclopédique n'est pas exceptionnelle, qui du chant (au moins du chant « à répondre », tant au bal que lors de randonnées chantées). Expérience gratifiante et manifestement structurante pour beaucoup de ceux qui ont sauté le pas. Mais insoupçonnée de l'immense majorité du public populaire, pour qui le « trad » n'est même pas une option mais bien, en somme, l'authentique « petit bal perdu »...



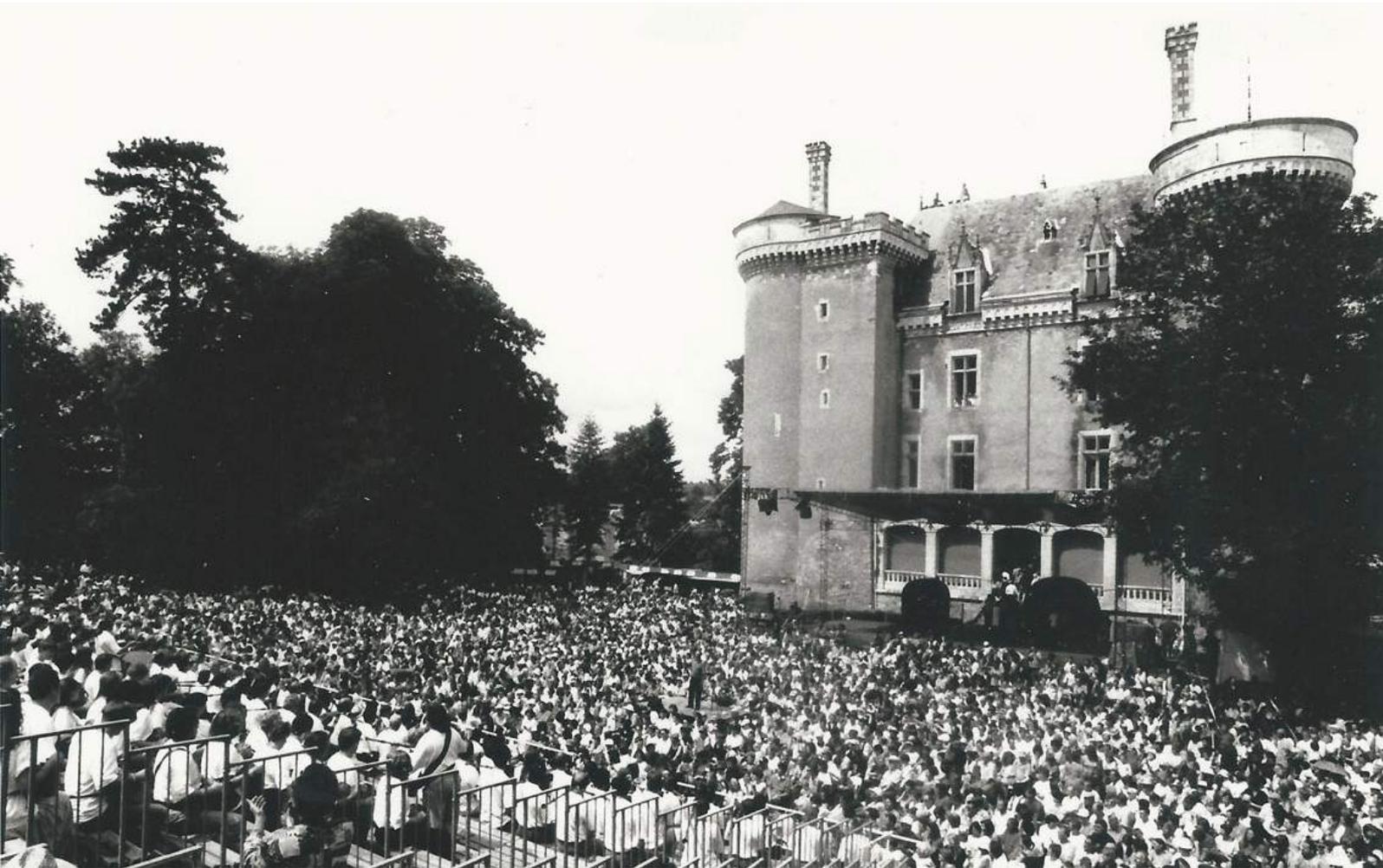
La Grande bande de cornemuses aux assises nationales des musiques traditionnelles, nov. 1989. Photographie P. Dalmagne. ↑



Jean Blanchard tenant une grande cornemuse du Centre dans *Au-delà de l'eau*, spectacle de la compagnie du Beau Temps, théâtre de Pontoise, 1989. Photographie P. Dalmagne. ↑



Le Grand orchestre de vielles et cornemuses sur les gradins du théâtre de verdure de Saint-Chartier, juillet 1995. Photographie P. Dalmagne. ↑



Juillet 1995 : le château de Saint-Chartier, le public du festival et le Grand orchestre de vielles et cornemuses. Photographie P. Dalmagne. ↑

NOTES

1. Nonobstant la création en 2002, un peu après l'épisode évoquée ci-après, du Centre national de la chanson, des variétés et du jazz. ↑
2. Directeur de recherche au CNRS, membre du laboratoire d'ethnomusicologie rattaché au musée de l'Homme, spécialiste notamment des traditions de chant polyphonique du bassin méditerranéen (Sardaigne, Balkans). ↑
3. Note de Jean Glavany, chef de cabinet, au Président de la République en date du 19 juin 1986, Archives nationales [référence désormais abrégée « AN »], fonds de la présidence de François Mitterrand, 5AG4 3363. ↑
4. *Ibidem*. ↑
5. Créée en 1976 sous l'appellation de Centre national d'animation musicale, l'association a été rebaptisée en 1983 à l'initiative de Maurice Fleuret qui en était, comme ses prédécesseurs et successeurs à la tête de la direction de la musique, le président statutaire. Le CENAM a été supprimé en 1993. ↑
6. Krümm se prévaut d'avoir soufflé l'idée à Jean Glavany lors d'une réunion préparatoire à la fête de la musique, qui s'était tenue à la mi-juin au cabinet du ministre de la Culture et à laquelle laquelle tous deux participaient (témoignage recueilli le 14 décembre 2011). ↑
7. Groupe Gwerz : Erik Marchand, Soig Sibénil, Jacky et Patrick Molard, Youenn Le Bihan, Bruno Caillat. ↑
8. Groupe Ellébore : Michel Kerboeuf, Denis Le Vraud, Jean-Loïc Le Quellec, Thierry « Titi » Robin, Bernard Subert, Bernard Garet. ↑
9. Groupe Haeghedoorn : François Baladou, Claude et Laurent Claeys, Michel Gossart, Patrice Heuguebart, Danièle Deschodt. ↑
10. Ensemble en réalité mi-bourbonnais (Jean-Christophe Bonnet, Hervé Dupannier, Jean Gaucher), mi-berrichon (Philippe Prieur et Mic Baudimant, président des Thiaulins de Lignières). ↑
11. Groupe Perlinpinpin folc : Alain et Patrick Cadeilhan, Christian Lanau, Jean-Luc Madier, Jean-Pierre Cazade, Édith Nicolas. ↑
12. Groupe Café-Charbons : Marc Anthony, Dominique Paris, Jean-François Vrod. Comme son nom le suggère, cet ensemble était implanté à Paris et s'attachait au répertoire des bals auvergnats de la capitale. ↑
13. « (...) les buffets et les serveurs seront à l'image « des régions de France » : 22 buffets représenteront les 22 régions de France, et des serveuses et des serveurs en *costumes régionaux* [souligné dans l'original] y serviront des produits (charcuteries, fromages, vins) de la région concernée. » (note de Jean Glavany au Président de la République, 8 juillet 1986, AN, présidence Mitterrand, 5AG4 3363). ↑

14. Précisément par Noël Albertini, chef du service intérieur du palais de l'Élysée (note au chef du service financier de la présidence, 10 juillet 1986, AN, présidence Mitterrand, 5AG4 3363). ↑
15. Reportage sur la répétition de Parthenay, juin 1989 (*Trad Magazine* n° 2, juillet-août 1989, p. 42). ↑
16. Pete Seeger, Lettre ouverte à la jeunesse européenne « Ne vous laissez pas coca-coloniser », traduction française par Jacques Vassal, *Rock & Folk*, n° 63, avril 1972. ↑
17. Ainsi Marc Anthony et Jean-François Vrod, autres figures du folk-club parisien, Le Bourdon. ↑
18. *Trad Magazine*, n° 4, p. 39. ↑
19. Éric Montbel entreprend alors une recherche sur les chabrettes à miroir du Limousin, dont l'aboutissement est une thèse de doctorat soutenue en 2010. ↑
20. *Trad Magazine* n° 10, mai-juin 1990, p. 8, texte écrit en hommage à Maurice Fleuret peu après sa disparition. ↑
21. « Christian Dupavillon réduisit le cahier des charges à trois impératifs. Il fallait célébrer *La Marseillaise* (...), rendre présente la participation de toutes les provinces de France (...) à l'expérience révolutionnaire, avec ou sans référence explicite à la fête de la Fédération, et le tout devait avoir lieu sur les Champs-Élysées. » (Kaplan 1993 : 369). ↑
22. Note de Jacques Attali à François Mitterrand, 9 septembre 1988 (AN, présidence Mitterrand, 5AG4 F5d5). ↑
23. Note, 18 octobre 1988 (AN, mission du bicentenaire, 19900506/299). ↑
24. Note en vue de la conférence de presse du 25 avril 1989 (AN, cabinet Lang, 199302123/17). ↑
25. Rapport de faisabilité Téléma, 27 octobre 1988 (AN, cabinet Lang, papiers Dupavillon, 19930213/17). ↑
26. Le rapport d'étape adressé par Téléma à la Mission du Bicentenaire, le 20 décembre 1988 (AN, mission du bicentenaire, 19900506/ 299), souligne l'aide apportée par le CENAM « qui s'est montré particulièrement coopératif » : la formule autorise toutes les hypothèses mais ne permet aucune conclusion. ↑
27. Extrait d'un document présent dans les archives de la Mission du Bicentenaire (AN, 19900506/110), ni daté ni signé, mais qu'on peut situer en décembre 1988 et attribuer à un collaborateur de Téléma. ↑
28. Propos rapporté par Robert Amyot, dans son témoignage sur « L'Émile en marche » publié par *Trad Magazine* (n° 6, sept-oct. 1989, p. 7). ↑
29. Témoignage de Guy Bertrand, recueilli le 15 décembre 2011, confirmé par Wally Badarou le 13 janvier 2014. ↑
30. Rapport d'étape Téléma du 20 décembre 1988. ↑
31. *Ibidem*. ↑

32. *Ibidem.* ↑

33. Un exemplaire de ce courrier, daté du 28 janvier 1989, est conservé dans les archives de la Mission du Bicentenaire (AN, 199900506/110). ↑

34. Ce bimestriel continue de paraître en 2015. ↑

35. *Trad'Magazine* n° 2, interview de Jean-Paul Goude et de Wally Badarou par Éric Montbel. ↑

36. *Ibidem.* ↑

37. Des copies de la version dactylographiée de la lettre figurent dans les archives de la Mission du Bicentenaire et dans les papiers Dupavillon (AN, 19900506/110 et 19930212/17). ↑

38. *Ibidem.* ↑

39. Pour le spectacle *Chants de quête de la période de Pâques*. Je remercie Marc Anthony pour ce témoignage. ↑

40. AN, cabinet Lang – papiers Dupavillon, 19930213/17, 21 mai 1989. ↑

41. Lettre du 30 mars à Patrick Malrieu (AN, 19900506/110). ↑

42. Il ne s'agit pas des propos tenus littéralement par le ministre mais des éléments de discours préparés par Christian Dupavillon (AN, 19930213/17, note du 24 avril 1989). ↑

43. Paru le 16 juillet 1989. ↑

44. Déclaration de fondation déposée à la préfecture de la Corrèze le 30 mai et publiée au *JO-Associations* du 3 juillet, p. 1336. Le siège social initial est fixé à Tulle où réside alors Olivier Durif, figure majeure des Musiciens routiniers, lui-même futur président de la Fédération et, pour l'heure, rédacteur en chef de *Modal*. ↑

45. Outre les quatre associations de Musiciens routiniers et l'UPCP, *Musica nostra*, La Galvache, Dastum, le Centre Lapios, le Conservatoire occitan, la MJC de Ris-Orangis, Vie et traditions d'Artois, Traces, *Urria* et *Mont Joïa*. ↑

46. Compte rendu du conseil d'administration du 23 mars 1989 : « (...) organisation d'Assises exceptionnelles [qui] pourraient avoir lieu en novembre 89 ou janvier 90 à la Maison des Cultures du monde (à Paris) » (archives personnelles Jany Rouger). ↑

47. Sur les dix membres représentant les associations (le 11e poste d'administrateur étant réservé au directeur de la musique et de la danse), cinq sont des Musiciens routiniers : Olivier Durif, Philippe Krümm (par ailleurs agent contractuel au CENAM), Lothaire Mabru, André Ricros et Jean-François Vrod. ↑

48. Il s'agit de l'ethnomusicologue québécois Robert Bouthillier. ↑

49. Compte rendu du conseil d'administration du 23 mars 1989. ↑

50. À ce titre, directeur du festival éponyme, principale manifestation du genre avec les Rencontres de luthiers et maîtres-sonneurs de Saint-Chartier (Indre), Gilles Rémignard a également contribué à l'organisation des premières assises des musiques traditionnelles, qu'il a accueillies, en mai 1982, dans les locaux du festival. ↑
51. L'original de cette lettre du 12 avril 1989 et des copies figurent dans les fonds du cabinet Lang (AN, 19930213/17) et de la Mission du Bicentenaire (AN, 19900506/110), ainsi que dans les papiers Jany Rouger conservés aux Archives municipales de Parthenay (documents non cotés). ↑
52. Plus précisément de la Fédération départementale des œuvres laïques des Deux-Sèvres. ↑
53. Sources : dossier de presse Téléma pour *La Marseillaise* (juin 1989) et témoignage de Patrice Conte. ↑
54. Je remercie M. Michel Hervé, président d'Hervé Thermique, de m'avoir fourni ces précisions factuelles lors de l'entretien qu'il a bien voulu m'accorder le 12 octobre 2011. ↑
55. Selon la version livrée par l'intéressé lors de l'entretien qu'il m'a accordé à Parthenay le 30 juillet 2011. ↑
56. Il s'apprête en fait à démissionner de ce mandat pour devenir, à compter du 1er mai, le premier (et longtemps l'unique) salarié (à temps partiel) de la FAMT, avec le titre de «coordonnateur». Pierre Corbefin, directeur du Conservatoire occitan, lui succède à la présidence de la Fédération, qu'il assure jusqu'en 1992. ↑
57. Puis, en 1990, successivement son co-listier aux élections municipales, élu conseiller municipal et maire-adjoint aux affaires culturelles. ↑
58. *Courrier de l'Ouest* du 12 mars 1989. À noter toutefois que ni les archives de la Mission du Bicentenaire ni les papiers Dupavillon ne font état d'autres candidatures. ↑
59. Lettre du 2 mars 1989 (AN, 19900506/782). Coproduction ARCUP-UPCP-Ville de Parthenay, *Barberine des Genêts* obtint le label de la Mission du Bicentenaire. Sur les tensions que le bicentenaire suscitait dans les Deux-Sèvres et plus largement en Poitou-Charentes, on renvoie à l'étude intéressante de Patrick Garcia (Garcia 2002). ↑
60. Il a en effet suscité, de mars à juillet, de nombreux articles dans les deux titres de la presse quotidienne régionale (*Le Courrier de l'Ouest* et *La Nouvelle République du Centre-Ouest*) mais aussi un long reportage paru dans le n° 65 de *Politis*, le 9 juin 1989, les uns et l'autre regroupés dans deux dossiers de presse qui se recoupent largement et qui sont consultables aux archives municipales de Parthenay et au centre de documentation de l'UPCP-Métive (Maison des cultures de pays à Parthenay). S'y ajoutent quelques éléments dans les fonds d'archives publiques exploités pour cette étude. ↑
61. On trouve dans les papiers Dupavillon (AN, cabinet Lang, 19930213/17) un planning des répétitions Musiques traditionnelles conçu par Téléma, malheureusement non daté, qui prévoit 12 répétitions programmées du 25 mars au 25 juin. Parthenay figure parmi les villes pressenties, pour une répétition Violons, aux côtés de cités d'une autre envergure comme Lille, Lyon, Marseille, Montpellier et même Paris. ↑
62. Propos respectivement rapportés dans *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 15 mars 1989, et dans le n°

65 de *Politis*, le 9 juin 1989. ↑

63. De façon assez troublante, ces phrases figurent dans les reportages que les quotidiens régionaux concurrents, *Le Courrier de l'Ouest* et *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, consacrent à la première répétition, respectivement le 3 et le 6 mai 1989. ↑

64. Date du transfert à Nantes du siège social de la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles. ↑

65. Précisément à l'hôtel de ville. À l'automne 1992, l'adresse postale de la Fédération est transférée au domicile de Jany Rouger, dans le bocage bressuirais. L'achat en 2000 d'une maison-boutique dans le centre commerçant de Parthenay, afin de loger une équipe salariée plus fournie, permettra de réunir à nouveau dans cette ville le siège social et l'adresse postale de la « Fédé ». ↑

66. Le journaliste du *Courrier de l'Ouest*, dans un article paru le 10 mai, donne un ordre de grandeur de « 2 à 3 000 personnes ». La sous-préfecture compte alors environ 12 000 habitants. ↑

67. « Ça coince, ça coince partout (...) Essai. C'est pas ça. Essai. Toujours pas. » Extrait de Achème (pseudonyme), «Le défilé-mode de Jean-Paul Goude», *Politis* n° 65, 9 juin 1989. ↑

68. Ces drapeaux, au nombre de 38, arboraient les blasons des anciennes provinces françaises et constituaient ainsi le seul rappel explicite de la fête de la Fédération. ↑

69. Achème (pseudonyme), «Le défilé-mode de Jean-Paul Goude», *Politis*, n° 65, 9 juin 1989. ↑

70. *Trad Magazine*, n° 6, sept-oct. 1989, p. 42. ↑

71. *Politis*, n° 65, *op. cit.* ↑

72. Témoignage de Robert Amyot, *Trad Magazine*, art. cité. ↑

73. *Le Courrier de l'Ouest*, 10 mai 1989. *ibidem* pour la seconde citation du paragraphe. ↑

74. Citations extraites de la lettre-circulaire du 20 avril 1989, adressée par la chef costumière, Marie Beltrami, aux personnes inscrites aux répétitions (archives personnelles Geneviève Chuzel). ↑

75. *Politis*, n° 65, *op. cit.* ↑

76. *Idem.* ↑

77. J'ai pu prendre connaissance de ces circulaires grâce à l'accès que Geneviève Chuzel m'a accordé à ses archives personnelles. ↑

78. Précisions techniques fournies par le dossier de presse sur le défilé du 14 Juillet, diffusé par le service Communication de la Mission du Bicentenaire (AN, 19900506/453). ↑

79. Respectivement Jean-Louis Latour, Marcel Kerloc'h et Martial Pezenec. ↑
80. Patrick Malrieu et Pierre Denis dit Per Denez. ↑
81. Un exemplaire de ce texte, daté du 7 juin 1989, figure dans les papiers Dupavillon (AN, cabinet Lang, 19930213/17). ↑
82. *Politis*, n° 65, *op. cit.* ↑
83. Témoignage de Marc Anthony, chef de pupitre Vielles à roue. ↑
84. *Trad Magazine* n° 6, sept-oct. 1989, p. 7. ↑
85. Et dont la liste nominative figure dans la plaquette du défilé (AN, Mission du Bicentenaire, 19900506/453). ↑
86. Robert Amyot, encore : « De véritables cris de guerre fusent de partout. La clameur enfle, les visages sont méconnaissables. Cette force, la nôtre, si terriblement présente, nous rassure et nous effraie tout à la fois. (...) Le spectacle est magnifique : un long serpent noir à baskets blanches (...) À chaque reprise du premier thème de la marche, la foule ovationne et ... non, je ne rêve pas, elle chante ! (...) », *Trad Magazine* n° 6, sept-oct. 1989, p. 7. ↑
87. Il s'agit de Michel Sikiotakis dont l'article est paru dans le numéro 6 (sept.-oct. 1989), p. 8. Dans le numéro suivant (nov.-déc. 1989), on trouve (p. 41) une revue de presse internationale, due à Jacqueline Bève, encore moins fournie : « Si les journalistes français ont été assez désemparés pour décrire le grand rassemblement de musiciens et instrumentistes traditionnels, les grands noms de la presse internationale n'ont pas vraiment eu d'idées non plus sur le sujet. » ↑
88. Daté des 15-16 juillet. ↑
89. Note d'Alex Dutilh, directeur du CENAM, au directeur de la musique et de la danse en date du 29 mars 1990 (AN, fonds du CENAM, 19940386/18). ↑
90. Pour reprendre – au singulier – l'expression de Robert Amyot, dans la conclusion de son témoignage déjà cité (*Trad Magazine* n° 6, p. 8). Optimiste, il annonçait la concrétisation des projets « pour la rentrée ». ↑
91. Localité où résidait Christian Lanau, membre du groupe gascon *Perlinpinpin Folc*. Avec son épouse Evelyne, il y tenait volontiers table ouverte aux amateurs de musique traditionnelle... et de bonne chère (témoignage de Pierre Corbefin). ↑
92. Majoritairement lyonnais (Jean Blanchard, Evelyne Girardon dite *Beline*, Jacques Mayoud) et gascons (Alain et Patrick Cadeillan, Jean-Pierre Cazade, Christian Lanau, Christian Vieussens). ↑
93. Le document figure dans les papiers Dupavillon (AN, 19930213/17). Il y eut au moins une autre « rencontre informelle de réflexion » après l'assemblée gersoise, et encore une réunion de travail, convoquée le 9 octobre à Lyon, foyer du « trad » demeuré bien plus actif que Paris et berceau de l'association des Musiciens routiniers. ↑

94. Et qui organisera la réunion lyonnaise mentionnée à la note précédente, comme l’atteste le tract diffusé par ses soins courant septembre, dont un exemplaire figure dans le dossier de presse sur « L’Émile en marche » conservé à Parthenay au centre de documentation de l’UPCP-Métive, le Cerdo. ↑
95. Une note de Michel Schneider adressée le 23 octobre 1989 à Hélène Mathieu, déléguée au développement et à la formation, mentionne expressément « le Mont-Dore », au risque d’une confusion entre la localité éponyme et le massif (AN, ministère de la Culture/Développement culturel, 20080173/86). ↑
96. Note de Michel de Lannoy à Michel Schneider, 9 octobre 1989 (AN, cabinet Lang, papiers Arnaud, 19970175/10). ↑
97. *Ibid.* ↑
98. Note du 23 octobre 1989 à Hélène Mathieu, déléguée au développement et à la formation (AN, ministère de la Culture/Développement culturel, 20080173/86). ↑
99. Lettre du 24 juillet 1989 à François de Banes Gardonne, directeur de l’Environnement culturel (Arch. mun. de Parthenay, papiers Jany Rouger non cotés). À noter que dans ses fonctions antérieures à la tête de la division de l’action musicale, il avait été un participant – très chahuté – des premières assises des musiques traditionnelles, en 1982. ↑
100. Il s’agit d’une lettre que J. Rouger destinait à une fonctionnaire de la direction de la musique et de la danse, Isabelle Blanchard, et qui n’est connue que par un manuscrit conservé aux Archives municipales de Parthenay (papiers Jany Rouger non cotés). L’expédition signée n’a pu être retrouvée dans les archives du ministère de la culture. ↑
101. Archives personnelles Jany Rouger. ↑
102. Dont 490 000 F pour la seule FAMT (67 % de son budget), 560 000 pour Dastum (28 %) ou encore 800 000 pour l’UPCP (9 %). ↑
103. Devenue, en conservant l’acronyme d’AMTA, l’Agence des musiques des territoires d’Auvergne. ↑
104. La MJC de Ris-Orangis, partenaire historique du mouvement, s’attribue déjà le titre de centre régional pour l’Île-de-France. Son directeur est trésorier de la FAMT, qu’il présidera de 1992 à 1996. ↑
105. Par exemple, pour les activités de documentation et de recherche, l’existence d’un conseil scientifique et/ou l’existence de liens avec les structures publiques de recherche. ↑
106. Curieusement, aucun des exemplaires de cette note qui figurent dans les archives de la direction de la musique (Archives nationales) comme dans les papiers Jany Rouger (Arch. mun. de Parthenay) n’est daté. Le plus plausible est qu’elle ait été rédigée au début de la seconde quinzaine du mois d’octobre 1989. ↑
107. Outre l’APMT déjà citée, plusieurs sont liées aux Musiciens routiniers : la compagnie Chez Bousca (J.-F. Vrod

et Marc Anthony), la Compagnie du beau temps (Jean Blanchard et Evelyne Girardon), les Musiciens routiniers du Limousin (Françoise Etay, Philippe Dextrem, Jean-Jacques Le Creurer) et les Musiciens routiniers Ain et Saône ; les pays de langue d'oc sont fortement représentés avec le CIRMA Aquitaine, l'ACP Gers, l'ACP Agenais, l'association Perlinpinpin, OCVOC, Arts et traditions en Lozère, l'ODAC de l'Hérault, et on peut leur rattacher le catalan CIMP de Céret. La Bretagne au sens large (Paotred an Dreujeun Gaol et Sonneurs de veuze), la Corse (E voce di u Cumune, E Cetera) mais aussi l'Alsace (Folk de la rue des Dentelles) ferment le ban avec deux associations parisiennes qui regardent outre-Hexagone (Connaissance des musiques traditionnelles nordiques et Rocarocolo). ↑

108. Aux six déjà régulièrement mentionnées (Dastum, UPCP, Conservatoire occitan, MJC de Ris-Orangis, AMTA et Centre Lapios), s'ajoute Vecteurs, l'association de Roland Delassus, basée en Pas-de-Calais et accessoirement support éditorial de *Trad Magazine*. ↑

109. Les 7, 14 et 29 septembre, puis les 11, 19 et 23 octobre, les deux premières réunions d'octobre ayant pré-ludé aux rencontres avec Louis Gautier (cabinet de J. Lang) et Michel Schneider, destinées à plaider la cause du conventionnement des centres. Le projet de « spectacle national » a fait l'objet, au conseil du 14 septembre, d'une annonce, qui n'a suscité comme réaction qu'un laconique « À suivre ». ↑

110. Qui continue de la présider et qui a par ailleurs fondé à Vitré (Ille-et-Vilaine), le Centre français du patrimoine culturel immatériel. ↑

111. Musiques traditionnelles et cultures régionales ; Conservation, classement, documentation ; Recherche ; Formation ; Musiciens professionnels ; Musiques immigrées ; Communication ; Éditions sonores ; Éditions écrites ; Diffusion du spectacle vivant ; Danse traditionnelle. ↑

112. De 1996 à 2008. ↑

113. Formellement, l'officialisation du programme de travail et des formations spécialisées intervient lors de l'assemblée générale de la Fédération qui se tient à Parthenay le 18 février 1990. ↑

114. Il s'agit de l'Association des enseignants de musiques et danses traditionnelles (AEMDT), longtemps présidée par Françoise Étay et qui est toujours en activité. ↑

115. *Compte rendu imprimé des assises des musiques traditionnelles*. ↑

116. AN, cabinet Lang, papiers Arnaud, 19970175/9. ↑

117. « Je suis convoqué en septembre [au cabinet, par Christian Dupavillon et Louis Gautier] pour savoir si le CENAM accepterait d'être structure administrative relais (...). » (AN, fonds du CENAM, note de synthèse à l'attention de Catherine Giffard en date du 29 mars 1990, 19940386/18). Il n'y a pas de trace écrite de la remontée d'informations que le directeur aurait alors pu faire au bénéfice de son président. Je ne suis pas en mesure de déterminer si Michel Schneider a été mis dans la confiance du projet avant Michel de Lannoy, ou par la note que celui-ci lui a adressée le 9 octobre. ↑

118. *Ibidem.* ↑

119. À l'époque directeur adjoint de l'ADDIM de la Savoie, très engagé dans la diffusion du chant traditionnel, notamment auprès du public scolaire, Michel Doyard a ultérieurement exercé les fonctions de délégué départemental à la musique et à la danse en Haute-Garonne. ↑

120. Il y est fait référence dans une note de Michel Schneider à Louis Gautier du 13 décembre 1989 (AN, cabinet Lang, papiers Arnaud, 19970175/10). ↑

121. La référence à cette œuvre, que je remercie Claudie Voisenat de m'avoir fait connaître, est absente des documents rédigés par les concepteurs de l'événement, dont aucun ne semble l'avoir lue. ↑

122. Qui n'a toutefois pas pris part à la délibération et qui assure l'avoir élaboré au cours de la nuit de train précédant la réunion. Quatre ou cinq autres projets avaient été déposés, dont celui conçu par Patrick Vaillant, acteur important des musiques traditionnelles dans les Alpes-Maritimes et fin connaisseur du répertoire des vallées occitanes du Piémont. Ce dernier projet a d'ailleurs été monté à Parthenay, lors de l'édition 1990 du festival De Bouche à Oreille. ↑

123. Qualificatif auquel sera ultérieurement préféré celui d'« arrachées ». ↑

124. Sur la base de la répartition suivante, au chapitre des recettes : État, 2 MF ; collectivités locales, 2,5 MF ; sociétés civiles (ADAMI, SPEDIDAM, etc.), 1 MF ; sociétés de production audiovisuelle, 2 MF ; billetterie, 0,8 MF. ↑

125. Même s'il est affirmé que « les personnes mentionnées ci-après ont toutes répondu favorablement au projet et sont prêtes à y participer ». ↑

126. Le réalisateur a impliqué l'accordéoniste Marc Perrone dans plusieurs projets cinématographiques dont, dès 1984, *Un dimanche à la campagne*. ↑

127. Avec qui André Ricros, membre fondateur des Musiciens routiniers, fondateur et directeur de l'AMTA, a joué et enregistré (*Le partage des eaux*, 1990). ↑

128. Notamment les anciens chefs de pupitre : Robert Amyot, Marc Anthony, Patrice Conté, Daniel Dénécheau, Éric Montbel, Jean-François Vrod. ↑

129. Plusieurs d'entre eux avaient déjà fait partie du conseil artistique, comme Evelyne Girardon ou André Ricros ; d'autres, tel Thierry Boisvert, ont été plus récemment enrôlés. ↑

130. « Authentique » comme Roland Becker, d'implantation plus récente comme Laurent Bigot, alors responsable du département Musiques traditionnelles de l'école de musique de Pontivy (Morbihan). ↑

131. Les citations sont extraites de lettres qui figurent dans les archives personnelles d'Olivier Durif, que je remercie de les avoir mises à ma disposition. ↑

132. « Compte rendu succinct » du conseil du 28 novembre 1989 (archives personnelles Jany Rouger). ↑
133. Document sd [janvier 1990] (archives personnelles Jany Rouger). ↑
134. Compte rendu du bureau du 6 mars 1990 (archives personnelles Jany Rouger). ↑
135. *Ibidem*. ↑
136. Annotation manuscrite non datée (mais presque sûrement portée en décembre 1989) d'un rédacteur anonyme sur l'exemplaire du projet Blanchard-Doyard, complétée par l'indication suivante : « Zaza, nous ne sommes pas allés, comme tu sais, à la réunion organisée par Irène Bourse [direction de la musique et de la danse]. » (AN, fonds du développement culturel, 20080173/86). ↑
137. Note du 24 avril 1990, AN, cabinet Lang, papiers Arnaud, 19970175/10. ↑
138. 16 mars 1990, « Repérage sur site par la Mode en images » (archives personnelles Olivier Durif). ↑
139. Note à Catherine Giffard, direction de la musique et de la danse (AN, fonds du CENAM, 19940386/18). ↑
140. Note du 4 avril 1990 sous couvert de Louis Gautier (AN, cabinet Lang, papiers Arnaud, 19970175/10). ↑
141. Compte rendu du 15 mai 1990 (archives personnelles Jany Rouger). ↑
142. Sont comptés pour un seul les trois représentants de la direction de la musique, membre de droit du conseil. Les cinq considérés comme les plus engagés, artistiquement, institutionnellement voire financièrement, sont Olivier Durif, Philippe Krümm, Éric Montbel, André Ricros et Jean-François Vrod. ↑
143. Jusqu'à plus ample informé, ce rendez-vous n'est documenté que par les lignes que lui consacre le compte rendu du bureau de la FAMT tenu le 18 juin 1990 (archives personnelles Jany Rouger). ↑
144. Archives personnelles Olivier Durif, lettre du 28 juin 1990. ↑
145. Lettre du 12 juillet 1990 co-signée par Jany Rouger et Jean-François Vrod à Michel Schneider (Archives municipales de Parthenay, papiers non cotés Jany Rouger). ↑
146. Sa réponse est datée du 29 novembre, soit plus de quatre mois après la réception de la lettre de la FAMT. Ce courrier se croise avec une lettre de relance FAMT-APMT, à l'adresse – cette fois-ci – du ministre (archives personnelles Olivier Durif et AN, cabinet Lang, papiers Arnaud, 1970175/1). ↑
147. Datée du 10 septembre 1990 (AN, cabinet Lang, papiers Arnaud, 19970175/9). ↑
148. On est alors, au lendemain de l'invasion du Koweït par l'Irak, en pleins préparatifs de la première guerre du Golfe, dans un contexte de crise financière et de difficultés budgétaires incontestables. ↑
149. Note du 17 octobre à Jack Lang (AN, cabinet Lang, papiers Arnaud, 19970175/9). ↑
150. L'ancien président de la République l'est du reste doublement, en qualité de président du conseil régional

d'Auvergne mais aussi de président du Parc naturel régional des volcans d'Auvergne, sur le territoire duquel se trouvent les roches Tuilière et Sanadoire. ↑

151. Respectivement Valéry Giscard d'Estaing, Pierre Bouchaudy et Roger Quillot. À noter que, comme l'ancien ministre du Logement du gouvernement Mauroy, le président du conseil général du Puy-de-Dôme était socialiste. ↑

152. Les minutes de ces courriers figurent dans les papiers Arnaud (AN, cabinet Lang, 19970175/9). ↑

153. Compte rendu du bureau du 14 janvier 1991 (archives personnelles Jany Rouger). ↑

154. Cette chronique intitulée « Le Bicentenaire est terminé », est parue initialement dans le n° 141 d'*Art Press*. ↑

155. Document sans date transmis à la direction de la musique et de la danse (AN, fonds du CENAM, 19940396/6). ↑

156. Lettre du 16 février 1988 à la DMD (AN, fonds du CENAM, 19940396/6). ↑

157. Une note interne à la DMD, datée du 14 juin 1988 et adressée par Catherine Giffard à Daniel Goudineau, indique en effet : « Le 17 mai dernier, vous avez reçu les responsables de la FAMT (...) et vous avez donné votre accord pour que soit engagée la mise en place du Centre d'information. » (AN, fonds du CENAM, 19940396/6). ↑

158. Fonds de la direction de la musique, archives intermédiaires conservées par la mission des archives, 07V102/38. ↑

159. Fonction qu'il quitte le 1er mars 1991 ; il sera remplacé dans le courant du printemps par Jean-Pierre Estival. ↑

160. Extrait d'un projet de lettre proposé à la signature de Michel Schneider, daté du 7 novembre 1990 (fonds de la direction de la musique, archives intermédiaires conservées par la mission des archives, 07V102/38). ↑

161. C'est ce qui ressort du compte rendu du conseil d'administration du 15 mai 1990, où la discussion sur ce point semble avoir occupé la moitié de la séance, sans permettre de dégager une conclusion puisque la question est renvoyée à une commission spécifique. ↑

162. Extrait du « Projet pour la création d'un fonds de soutien aux musiques traditionnelles », octobre 1990 (archives personnelles Jany Rouger). ↑

163. *Ibidem*. ↑

164. « Projet d'agence des professionnels », *Lettre d'information de l'APMT*, n° 5, mars 1991. ↑

165. Extrait du « Projet pour la création d'une Agence pour l'information et le développement professionnel des musiques traditionnelles », « conçu et proposé par l'APMT avec le soutien de la FAMT » (archives personnelles Jany Rouger). ↑

166. *Lettre d'information* n° 5 de l'APMT : « (...) Nous avons rencontré le nouveau directeur du CENAM, Dominique

Ponsard, qui se montre vivement intéressé par un Centre d'information dont l'essentiel de l'action serait tourné vers les professionnels. Une fusion entre les deux projets semble possible. (...) » D'autres traces de ces contacts figurent dans deux lettres manuscrites que Jean-François Dutertre adresse à Jany Rouger les 29 novembre 1990 et 12 mars 1991 (archives personnelles Jany Rouger). ↑

167. Il l'indique dans une troisième lettre à Jany Rouger, plus officielle de ton et de forme (elle est dactylographiée), qu'il envoie, le 28 février 1991, moins à l'ami musicien et danseur qu'au coordonnateur de la FAMT. Il joint d'ailleurs un exemplaire de la *Lettre d'information* de l'APMT citée ci-dessus avec cette annotation manuscrite : « Excuse le ton « officiel » de mon courrier mais c'est volontaire, afin que tu le communique éventuellement au reste de la FAMT (...) ». ↑

168. Lettre du 12 mars 1991 à Jany Rouger. ↑

169. Note d'objectif du 1er janvier 1990 (archives personnelles Olivier Durif). ↑

170. Compte rendu de la réunion du 10 février 1992. ↑

171. Sur cette formation, voir la cote 07V102/33 (mission des archives du ministère de la Culture) et les comptes rendus des réunions du comité George Sand (séances du 23 août et du 24 novembre 1994, ainsi que du 15 juin 1995), conservés à La Châtre, dans les archives de l'association déposées aux archives municipales, par suite de la dissolution intervenue en 2014. ↑

TABLE DES SIGLES

ADAMI	Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes
ADDIM	Association départementale de diffusion musicale
AMTA	Agence des musiques traditionnelles d'Auvergne (aujourd'hui <i>Agence des musiques des territoires d'Auvergne</i>)
APMT	Association des professionnels en musiques traditionnelles
ARCUP	Animation rurale et culture populaire en Bocage
AREXCPO	Association de recherche et d'expression pour la culture populaire en Vendée
CA	Conseil d'administration
CENAM	Centre national d'animation [puis] d'action musicale
CIMP	Centre international des musiques populaires
CIMT	Centre d'information des musiques traditionnelles
CNGFF	Confédération nationale des groupes folkloriques français
CNR	Conservatoire national de région (<i>aujourd'hui Conservatoire à rayonnement régional</i>)
DMD	Direction de la musique et de la danse
FAMDT	Fédération des associations de musiques et de danses traditionnelles
FAMT	Fédération des associations de musiques traditionnelles
MJC	Maison des jeunes et de la culture
MNATP	Musée national des arts et traditions populaires
ODAC	Office départemental d'action culturelle
SACEM	Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
SPEDIDAM	Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes
UPCP	Union Poitou-Charentes pour la culture populaire

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Achème (pseudonyme), «Le défilé-mode de Jean-Paul Goude», *Politis*, n° 65, 9 juin 1989

Belly Marlène [éd.], 2009. *Des racines au rhizome, actes des assises nationales des musiques et danses traditionnelles*, Parthenay, FAMDT/Modal.

Chanet Jean-François, 1996. *L'école républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, collection historique.

Charles-Dominique Luc, 1994. *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck.

Duflos-Priot Marie-Thérèse, 1995. *Un siècle de groupes folkloriques en France*, Paris, L'Harmattan, collection Minorités & Sociétés.

Durif Olivier, 2003, « Revenir à Lacombe... » in *Violon populaire : le caméléon merveilleux*, Saint-Jouin de Milly, Modal, p. 206-209.

Dupré Laurence & Jean-François Vrod, 2011. *Les airs de Jo, 117 mélodies du répertoire de Joseph Perrier violoneux de l'Artense*, Grenoble, Mustradem-AEPEM.

Faure Christian, 1989. *Le Projet culturel de Vichy, folklore et révolution nationale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon / Presses du CNRS.

Garcia Patrick, 2002. « Les politiques commémoratives locales lors du bicentenaire de la Révolution française », in Philippe Poirrier & Vincent Dubois (dirs.), *Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, p. 165-198.

Gasnault François, 2015. « Les confédérations bretonnes contre l'"État culturel" : naissance, vie et mort du conservatoire de musiques et danses traditionnelles de Lorient (1978-1988) », in *Mémoires de la Société historique et archéologique de Bretagne*, Actes du congrès de Lorient, t. XCII, p. 167-188.

— 2015. « Hootenanny au Centre américain, l'invention de la scène ouverte à la française (1963-1975) », *L'Homme*, 215-216, p. 149-170.

Gautier Michel & Dominique Gauvrit, 1980. *Une autre Vendée. Témoignages d'une culture opprimée recueillis en Bas-Poitou*, S.l., Le Cercle d'or.

Guilcher Jean-Michel, 2009. *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français. Tradition, histoire, société*, Paris, L'Harmattan.

Heinisch-Anglebert Anne-Catherine, 2001. *Jacques Paris, une figure du Bourbonnais. Entretiens*, Picuze, éd. Des figures et des lieux.

Kaplan Steve, 1993. *Adieu 89*, Paris, Fayard.

Lannoy Michel de, 2009. « "Horlogers des sons" : musique et politique au tournant des années quatre-vingts », in Luc Charles-Dominique et Yves Defrance (dir.), *L'ethnomusicologie de la France, de l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, actes du colloque de Nice (15-18 novembre 2006), Paris, L'Harmattan, p. 75-89.

Leclerc Raymond, 1985. « *Danse, Confolens, danse* », *L'histoire du festival international de Confolens*, Limoges, Lucien Souny.

Montbel Éric, 2002. « Pour les amateurs de beau-jeu », Deux solitaires au pays des cornemuses », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 15, p. 3-16.

Morvan Françoise, 2002. *Le monde comme si, nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Arles, Actes sud (réédition Babel 2004 et 2010).

Muray Philippe, 1997. *Exorcismes spirituels I*, Paris, Les Belles Lettres.

Mussat Marie-Claire [dir.], 2002. *Action et pratiques culturelles, la Maison de la culture de Rennes, 1963-1990*, Paris, Éditions du Layeur.

Norman Jessye 2015. *Tiens-toi droite et chante !*, Paris, Fayard.

Ricros André, avec la collaboration d'Éric Montbel, 2012. *Bouscatel, le roman d'un cabretaire*, Auvergne Diffusion.

Rouvière Valérie, 2002. *Le mouvement folk en France (1964-1981)*, mémoire de maîtrise, université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

Schneider Michel, 1993. *La comédie de la culture*, Paris, Le Seuil.

Segalen Martine, 2005. *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris, Stock.

Tétard Françoise, 2010. « Les instructeurs spécialisés d'éducation populaire, un corps privé d'intérêt public (1944-1971) », in *Cadres de jeunesse et d'éducation populaire 1918-1971*, actes du colloque du Pajep, Paris, La Documentation française, p. 197-209.

Thiesse Anne-Marie, 1999. *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, collection L'univers historique.

Veil Anne & Noémi Duchemin, 2000. *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture.



UNE COLLECTION DU LAHIC ET DU DÉPARTEMENT DU PILOTAGE DE LA
RECHERCHE ET DE LA POLITIQUE SCIENTIFIQUE
Direction générale des patrimoines, Ministère de la Culture

dirigée par Daniel Fabre et Claudie Voisenat



COMITÉ DE LECTURE

Gaetano Ciarcia

Christian Hottin

Sylvie Sagnes

Jean-Louis Tornatore

Thierry Wendling

Secrétariat de rédaction : Annick Arnaud

Développement multimédia : Jean-Christophe Monferran

Les manuscrits doivent être adressés au secrétariat du Lahic

11, rue du Séminaire de Conflans 94220 Charenton-Le-Pont

Tél : 01 40 15 76 20 – Fax : 01 40 15 76 75

e-mail : nadine.boillon@culture.fr

10

Les Carnets du Lahic - MULTIMÉDIA



VOLUMES PUBLIÉS

CARNET 1 : Gaetano Ciarcia,

La perte durable – Étude sur la notion de «patrimoine immatériel», 2006.

CARNET 2 : Claudine Gauthier,

Philologie et folklore : de la définition d'une frontière disciplinaire (1870-1920), 2008.

CARNET 3 : Gaetano Ciarcia,

Inventaire du patrimoine immatériel en France – Du recensement à la critique, 2008.

CARNET 4 : Christian Hottin,

Des hommes, des lieux, des archives : pour une autre pratique de l'archivistique, 2009.

CARNET 5 : Christiane Amiel & Jean-Pierre Piniès.

Entre mémoires et usages. La Cité de Carcassonne ou les temps d'un monument, 2010.

CARNET 6 : Jean-Louis Tornatore & Noël Barbe.

Les formats d'une cause patrimoniale. Agir pour le château de Lunéville, 2011.

CARNET 7 : Françoise Clavairolle.

La Borie sauvée des eaux. Ethnologie d'une émotion patrimoniale, 2011.

CARNET 8 : Nathalie Heinich.

Le travail de l'Inventaire. Sept études sur l'administration patrimoniale, 2013.

Carnet 9 : Véronique Dassié.

Des arbres au coeur d'une émotion. La fabrique d'un consensus patrimonial : le parc de Versailles après la tempête, 2014.