

Extrait de : "Imaginaires Auvergnats, des ans d'intérêts pour les musiques traditionnelles populaires" FAMOT, 1989

COMMENT PASSE-T-ON DE E. MONTBEL KRAFTWERK À BOUSCATEL ?

PARCOURS 1976-1996
D'UN MUSICIEN ROUTINIER

Eric MONTBEL
Musicien, co-directeur du CMTRA

La difficulté à parler de soi dans un contexte contemporain est renforcée par le manque de recul : ces parcours et ces faits sont bien récents, et je n'y vois pour ma part aucune rupture avec nos actes d'aujourd'hui. La distance permet sans doute de donner de la cohérence à des parcours, des vies, des gestes qui n'en avaient guère, mais c'est le privilège de celui qui livre ainsi sa mémoire, que d'organiser sa vie de façon rétrospective. Sur le coup, il n'est pas sûr que les choses et nos actes aient été bien réfléchis.

Mais la création des Musiciens Routiniers, puisque c'est de cela qu'il s'agit, répondait à quelques valeurs, quelques idées fortes partagées par des musiciens, que nous avons réunis en une association. Ces valeurs sont les mêmes aujourd'hui pour nombre d'entre nous, pour moi en tous cas ce sont les mêmes qui me poussent à m'investir soit dans la pratique musicale, soit dans la direction artistique du Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes.

Avec la création du groupe « Le Grand Rouge » à Lyon en 1975/76, l'idée était de réunir le plus de gens possible pour faire de l'animation de rue, de la musique « folk » en effet, gratuite et collective. Des noms qui n'évoqueront pas grand chose pour la plupart d'entre vous se retrouvaient là : Jean-Michel David, Jean-François Laurent, Marc Charbonnel, les frères Berger ou Hélène Benoit. d'autres encore, se retrouvaient là aux côtés de Olivier Durif, Pierre Imbert et Eric Montbel. Puis rapidement l'idée de proposer une

musique scénique, plus arrangée et plus instrumentale s'imposa. Le groupe se réduisit alors, avec l'arrivée de Christian Oller, transfuge du Claque Galoche, pour devenir le Grand Rouge, un groupe de musique traditionnelle de la fin des années 70 comme il y en eut tant. J'aurais aimé que l'on parle à ma place de la démarche qui fut celle de ce collectif et de ce groupe d'amis, mais tel est le jeu que l'on me demande de jouer ici : Je me plie donc à cette règle assez inconfortable qui consiste à parler de soi sans faire rire, du moins vais-je essayer.

Si j'insiste un peu sur la création de ce groupe lyonnais dans le cadre de ce colloque intitulé « Imaginaires auvergnats », c'est que dès la publication du premier disque du Grand Rouge, nous nous sommes attachés à redécouvrir et à sublimer des musiciens d'Auvergne assez mal connus jusqu'alors, qu'ils se nomment Michel Péchadre, violoniste d'Artense, ou Antoine Bouscatel, cabretaire de la Bastille à Paris. C'est qu'entre la création du groupe scénique « Le Grand Rouge » et la parution de son premier disque, c'est-à-dire en gros deux années, s'était effectué un intense travail de « collectage » comme on disait à l'époque, qui avait bouleversé nos vies. La rencontre de musiciens amateurs, la plupart du temps agriculteurs ou retraités, mais qui détenaient des savoirs musicaux et des répertoires incroyables, nous avait transformés.

Avec le recul, je me souviens de ma culture musicale en 1975 : Jimmy Hendrix, Léonard Cohen, Cream ou The Doors, Kraftwerk et de manière générale tout ce qui était plus ou moins expérimental, de John Mac Caughlin à Klaus Schultz. Encore une fois mes goûts et mes pratiques musicales de l'époque étaient ceux de millions de jeunes gens de ma génération, non pas à l'échelle de la France mais à l'échelle du Monde, car je crois que la culture était plus cosmopolite qu'elle ne l'est aujourd'hui : mais c'est un débat qu'il faudrait avoir à l'issue de ce colloque sans doute. Bref comment passe-t-on de Kraftwerk à Bouscatel ? Les réponses sont multiples, j'en proposerai trois avec le recul.

- 1- Une Musique nouvelle (une esthétique nouvelle)
- 2- Une Musique locale délocalisée (le sentiment identitaire)
- 3- Une Musique sociale (pratique amateur, collective, populaire)

1- Musique nouvelle d'abord

Dans notre culture musicale occidentale profondément marquée par l'harmonie et la musique tonale, par la sacro-sainte chanson « française » aussi, la modernité radicale de ces musiciens « routiniers ». ceux qui jouent de mémoire, d'oreille, sans partition, et tout,

seuls, la modernité de ces musiciens s'imposa à nous. Lorsque je rencontrais Jean Bergheaud, paumé au fond de sa banlieue parisienne avec ses cabrettes asthmatiques mais sublimes, lorsque je rencontrais Louis Jarraud au milieu de ses chabrettes et de ses horloges et de ses moutons, j'avais vraiment l'impression d'arriver chez ces vieux bluesman du Mississippi que j'imaginai quelques années auparavant. Des vieux briscards malins comme des singes, accueillants, et magiques dès qu'ils sortaient leurs instruments. La découverte de ces musiques de vielle à roue, de violon ou de cabrette renvoyaient pour moi, en effet, aux musiques nouvelles que j'écoutais alors, soit par leur aspect répétitif, soit par leurs timbres, leurs couleurs sonores et leur « fausseté », soit par les mélismes, les fioritures, les systèmes musicaux eux-mêmes développés par ces musiciens sans écriture. Ce n'est ni le lieu ni le temps de développer ici la modernité et la radicalité de la musique de Steve Reich et de Julien Chastagnols ou de Camille Gavinet, mais la part de l'esthétique musicale fut décisive dans la décision de pratiquer à notre tour ces musiques « telles quelles », c'est-à-dire au plus près de ce que nous voyions et entendions chez ces vieux musiciens : sans ajout, sans rien retrancher, du moins le pensions-nous naïvement. Mais la démarche était celle-ci : découverte d'un continent musical original, appropriation d'une nouvelle esthétique radicale.

Cette découverte esthétique fut d'ailleurs très vite doublée d'une découverte de l'esthétique des objets eux-mêmes, des vieilles ou des cornemuses anciennes, par exemple des chabrettes limousines. La beauté étrange et le mystère sont des moteurs de la libido musicale, et la magie de ces objets anciens n'a pas cessé depuis de me faire démarrer au quart de tour. La volonté de jouer ces musiques au plus près fut facilitée par le travail essentiel des jeunes luthiers, qu'il s'agisse de Jean-Luc Bleton pour la vielle ou de Bernard Blanc pour les cornemuses, parmi les premiers à cette époque, qui rendaient possibles nos explorations, et dont on ne dira jamais assez le rôle fondateur qu'ils tinrent alors dans la possibilité de disposer d'outils musicaux performants. Voilà en quelques mots ce que fut et reste la découverte d'une nouvelle esthétique musicale, à laquelle je dois ajouter le grand sentiment de liberté que nous procuraient ces musiques et ces musiciens, comparés aux cadres rigides de la musique classique ou du jazz-tasse de thé. Enfin des musiques sans guitare, où l'improvisation se développe dans un cadre modal, avec son propre système de traits, de styles, totalement inexploré, etc. La violence de ces musiques n'était pas faite pour nous effrayer, y

compris sous l'aspect répulsif qu'elles pouvaient prendre pour des oreilles accoutumées aux musiques pasteurisées de la variété française et du classique bourgeois. Bref un terrain neuf à explorer (ce que nous faisons depuis vingt ans maintenant, et ça continue).

2- Des Musiques locales délocalisées

La découverte en 1975 pour nous, qu'il existait d'autres langues en France, dont on ne nous avait jamais parlé à l'école ou à l'Université autrement que sous le vocable de « patois », cette découverte de la diversité linguistique rejoignait la découverte esthétique de la diversité musicale. Pour un jeune lyonnais ou un jeune parisien beaucoup plus sans doute que pour un jeune clermontois (à vérifier), l'idée que les campagnes d'Auvergne, de Bresse ou du Limousin définissaient un nouveau territoire, aussi proche et lointain à la fois qu'un pays étranger, commença à s'imposer. Avec cette découverte fondamentale pour nous, s'ajouta celle du localisme musical : chaque musique traditionnelle, chaque style, chaque instrument était rattaché à un petit pays, à une vallée, à un terroir, à un quartier, etc... Cette observation sans cesse vérifiée sur le terrain, d'un localisme musical très pointu n'était pas sans conséquence ni gêne pour nous, avec cette grave question : peux-tu jouer du violon de l'Artense lorsque l'on vit à la Croix-Rousse ou à Belleville, ou à Tourcoing ou New York ou Oullins ?

Ne doit-on pas être obligatoirement né sur place, tombé dedans tout petit, etc., tous présupposés directement hérités du folklore que, il va sans dire, nous détectons allégrement, à l'exception de ces groupes atypiques cités par Jean Roux, Jimbr'tée, Thiaulins, Brayauds et Chavannée.

Cette question du localisme, premiers soubresauts du sentiment identitaire, se développe dans le monde entier depuis la décolonisation, et plus particulièrement en Europe : je pense aux conséquences terrifiantes du localisme érigé en idéologie, je pense bien sûr à la Yougoslavie désarticulée. En France, le localisme nous valut et nous vaut encore quelques prises de bec notoires avec le mouvement occitan. On nous reprochait par exemple de venir « voler la culture des occitans », de « voler les chansons comme on vole les vieux meubles » ou mieux encore, dicit l'occitaniste et humoriste limousin Jean-dau Melhau, « d'inventer toutes ces bourrées, soi-disant collectées, parce que les bourrées traditionnelles, je les connais toutes ». Bref entre rire et colère, la bagarre du délocalisme était sans cesse d'actualité. Heureusement, les musiciens « traditionnels », les vieux

malins que nous rencontrions venaient nuancer cette vision réactionnaire des occitanistes, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, rien n'était plus étranger à ces hommes de terroir que l'attachement exclusif à un sol, à un lieu. Tous avaient voyagé, travaillé à Paris ou ailleurs. Leur musique si racinée, était faite également d'emprunts, d'innovations, de différences avec le répertoire ou le style du voisin, du père, de l'ami. Le maître-mot pour eux, c'était : se démarquer, s'échapper de la routine, parce que la routine était forte, structurée, puissante, et qu'elle leur pesait comme une enclume.

Toutes les audaces leur étaient permises, jouer avec le violon dans le dos ou à l'envers, boucher le hautbois de la cornemuse avec le genou, mettre deux, trois, quatre chiens superposés à la vielle, ou bien essayer le dernier micro-contact et l'ampli bien saturé qui allait avec. Nos propres audaces de musicien étaient souvent dépassées par eux. Et bien sûr taper des pieds avec élégance ou avec violence, avec des chaussures spéciales à semelles de bois parfois, pour s'accompagner tout seul, faire le plus de bruit possible, sans l'aide de personne, comme des vieux anarchistes qu'ils étaient, souvent proches de l'extrême-gauche, parfois de l'extrême-droite : en tous cas bien loin du localisme identitaire qui voulait les ramener à une collectivité, eux dont le seul souci était d'exister en tant qu'individu dans une société traditionnelle ou néo-traditionnelle marquée par l'anonymat. Cet existentialisme rural en faisait des créateurs aussi, créateurs d'instruments, musiciens-bricoleurs, et créateurs de mélodies, d'airs de danse, de chansons, comme ces chansons du Père Rouland qui faisaient défiler tout le village en caricatures, pour nous qui ne connaissions pas encore le rap urbain et qui l'avions devant nous, en préfiguration.

L'observation fine des parcours des musiciens routiniers montrait aussi à quel point le carrefour de la ville, et particulièrement de Paris, était important dans leur vie et dans leur vie musicale. L'influence du disque, et de la communauté auvergnate à Paname, à Lyon ou Bordeaux, avec ses réseaux économiques et politiques, la notion même de vedettariat et de mythe (Bouscatel, Martin Cayla, Ségurel) rattachaient ces musiciens « routiniers » au monde urbain et français de la première moitié du XX^e siècle. S'il est exact que le localisme et l'identitaire font partie de la structure même de ces musiques, par la construction ou plutôt la reconstruction que nous en avons fait, il faut aussitôt ajouter que la délocalisation et la mixité en sont aussi des composants élémentaires. Pour citer Adorno, le philosophe de la « Nouvelle Musique », « il n'y a pas de

musique pure, pas plus qu'il n'y a de race pure ». C'est sur ce principe que s'est établie toute notre recherche musicale autour des musiques traditionnelles depuis vingt ans.

3- Une Musique sociale

Une Musique nouvelle, une nouvelle esthétique donc, puis une musique locale délocalisée, et la définition d'un nouvel identitaire « français » surtout ouvert sur l'imaginaire, et qui s'adapte à la liberté individuelle, sont les deux premiers éléments de la démarche qui fut la nôtre. Reste donc le troisième aspect de ce parcours qui mène de Kraftwerk à Bouscatel. Ce troisième aspect est social. Je l'ai dit, ce collectif de musiciens, le Grand Rouge, était au départ un groupe de rue, d'animation, qui s'est réduit et s'est tourné vers une musique plus scénique et arrangée. Mais l'idée développée lors de nos collectages, c'était celle proposée par Pete Seeger, chanteur folk américain, dans une « lettre ouverte aux jeunes français », et publiée par le magazine « *Rock et Folk* » qui était notre bible à l'époque. L'idée proposée par lui était de redécouvrir des pratiques musicales de proximité, populaires, originales, celles du « folk » donc, et de les diffuser au maximum : que chaque musicien devienne lui-même un chercheur, un collecteur, un ethnologue, un pédagogue, un formateur, un diffuseur, etc. Cette pratique sociale de la musique, qui engageait chaque individu non pas dans une pratique individualiste mais dans une sorte de militantisme très prosélyte, guidait toutes nos actions, et j'en ai bien peur, guide encore nos actions aujourd'hui.

C'est pourquoi les musiciens en apprentissage que nous étions devinrent assez rapidement organisateurs de stages et de concerts, chercheurs et diffuseurs de cette recherche, éditeurs de disques de recherche, éditeurs de revue avec la création de *Plein Jeu* puis de *Modal*, « revue d'éco-musique », en 1980.

La rencontre d'autres jeunes musiciens travaillant sur les mêmes critères ayant amené assez rapidement la création de l'Association des Musiciens Routiniers en 1979, réunissant outre les membres du Grand Rouge déjà cités, Sylvestre Ducaroy, Mic Baudimant, Thierry Boisvert, Jean-Michel et Monique Ponty, Jean-Claude, Dominique et Bernard Blanc, Jean-François Vrod, Frédéric Paris, André Ricros et José Dubreuil et bien d'autres qui m'excuseront de ne pas les citer ici. Notre travail possédait une couleur idéologique assez précise, fondée sur le partage des connaissances et la diffusion du savoir, au service d'une créativité libre de toute entrave.

Cette association se restructura et se divisa après vifs débats en plusieurs associations locales, réunies en une Fédération d'associations, la Fédération des Musiciens Routiniers, car les discussions sur le localisme, à l'époque, étaient loin d'être réglées, y compris au sein de ce collectif d'amis. Faut-il faire l'inventaire des actions menées par les « Musiciens Routiniers » ? Je laisserai à d'autres cette tâche ou ce plaisir car je crois être arrivé au bout de l'attention que vous avez bien voulu me porter aujourd'hui. La création des Centres de Musique Traditionnelle en région, comme par exemple l'Agence Auvergne qui nous accueille aujourd'hui, me semble être l'une des réalisations imputables, du moins dans l'idée, à la Fédération des Musiciens Routiniers, relayée en 1982 par la Direction de la Musique de Maurice Fleuret, et la création de la FAMDT. C'est une autre histoire, ou plutôt l'histoire suivante, et je laisserai donc mes collègues en parler tout à l'heure.

J'espère avoir contribué à mieux faire comprendre quel fut ce parcours, même si la difficulté de parler « à chaud » d'événements encore tout proches, voire actuels, m'a un petit peu freiné aujourd'hui.

J'aimerais conclure avec ces quelques vers de Jim Morrison, poète américain mort à Paris, et qui m'accompagnait dans chacune de mes rencontres musicales, du moins virtuellement : vous verrez qu'il y est question d'une Auvergne :

*« Et cette année-là
Une intense énergie s'était emparée de nous.
Quand radio nuit noire émettait et contrôlait tout
Quand nous nous déhanchions dans sa toile d'araignée
Lentement paralysés et frappés de peur
Et réveillés à la fin du jour par des jardiniers inquiets
Prêts à être guidés à travers la jungle humide
Voir les sommets d'Auvergne
Dépassant la mer.
Non, cela ne marchera jamais !
Il y a des continents et des rivages qui implorent notre raison.
Rarement nous sommes allés si lentement
Mais rarement nous sommes allés si loin.
Mon seul désir est de revoir Arden lointain. »*

Jim Morrison, *Arden lointain*, Christian Bourgois Éditeur, 1988.