

Élodie Robbe

# La diffusion des musiques traditionnelles en France.

Deux modes de structuration du spectacle  
vivant : l'Île-de-France et le Poitou-Charentes

*LA FAMDT TIENT A REMERCIER TRES SINCEREMENT ELODIE ROBBE  
QUI A GENTIMENT ACCEPTE QUE SON MEMOIRE SOIT MIS EN LIGNE.*

Mémoire de DESS présenté sous la direction de M. Louis Jambou  
DESS « Administration et gestion de la musique » - décembre 1998  
Université Paris IV - Sorbonne  
UFR de Musique et Musicologie

## **Remerciements**

---

Je remercie M. Louis Jambou pour avoir accepté de diriger ce mémoire.

Merci à Jean-François Dutertre, Môme Guilcher, Philippe Krümm et Jany Rouger qui ont accepté de répondre à mes questions.

Je tiens également à remercier Jean-Loïc Le Quellec, qui a préféré me poser des questions, et a ainsi éclairé ma réflexion.

Un grand merci, enfin, à Philippe Vénier, pour les multiples discussions que nous avons eu à ce sujet, et ses idées lumineuses en matière de diffusion.

## Introduction

---

1998 : cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage, la France fête l'anniversaire de sa magnanimité. Ces commémorations, parfois critiquées, ont donné lieu à de multiples manifestations autour des cultures caraïbes, associant littérature, cinéma, contes, et surtout... musiques et danses. La réhabilitation de cultures longtemps méprisées (comme le furent aussi celles des régions métropolitaines), notamment à travers la diffusion de ces marqueurs identitaires que sont la musique et la danse, est décidément à l'ordre du jour. Catherine Trautmann, ministre de la culture, l'a réassuré tout récemment : les cultures régionales sont à l'honneur, ainsi que toutes celles qui font la France d'aujourd'hui : « *Nous devons affirmer que l'identité française est plurielle* »<sup>1</sup> déclare-t-elle ainsi à Amiens.

Et en effet, plus que jamais la France s'adonne aux musiques traditionnelles, que ce soit dans le domaine du spectacle vivant ou dans celui du disque. Des salles combles accueillent Compay Segundo, Cesaria Evora ou les polyphonies corses. Partout les concerts, à toutes les échelles, se multiplient. Le Midem consacre une soirée aux musiques traditionnelles. Des centaines de festivals les célèbrent. Les rayons « Musiques du monde » des disquaires s'étoffent ; les « majors » du disque créent leurs labels spécialisés.

La presse se fait de plus en plus l'écho de cet engouement, comme en témoigne la récente création du magazine *World*. Jean-François Dutertre voit dans tous ces événements « *l'émergence d'un mouvement musical qui secoue la société, analogue à celui que nous avons connus dans les années soixante-dix. Considérer qu'il ne relèverait que d'un simple phénomène de mode ou le résultat d'une pure stratégie de l'industrie musicale serait une grave erreur d'appréciation. Cette appétence du public et des artistes pour des formes*

---

<sup>1</sup> « Catherine Trautmann aux assises culturelles d'Amiens : "Nous devons affirmer que l'identité française est plurielle" », in *Lettre d'information du ministère de la Culture* n°36, 21 octobre 1998, p.2-3.

*musicales venues des quatre coins de la planète traduit l'éclatement des frontières artistiques et la mondialisation progressive de la culture. »<sup>2</sup>*

Un nouveau consensus semble donc se créer autour de ces musiques. Il transporte avec lui l'apologie du métissage, de la rencontre, de la sincérité, de la convivialité. Pourtant, il est vraisemblable que ce consensus est basé à la fois sur une idéalisation et une imprécision. Jamais les termes de musiques traditionnelles, ou encore de musiques du monde, ne sont définis. Chacun y rattache sa petite utopie, sa vision d'une société idyllique où la musique rapproche les hommes, où la fête est permanente.

La question abordée ici pourrait donc être très large. C'est pourquoi il m'a paru nécessaire de préciser ce que j'entends par l'expression « musiques traditionnelles » avant de présenter de façon générale les structures de diffusion, par le spectacle vivant, de ces musiques, et la manière originale, et sans doute exemplaire, dont acteurs de terrain et instances officielles se sont rencontrées. Enfin, afin de donner un aperçu des différents modes de diffusions qui caractérisent ce domaine, il m'a paru intéressant de comparer deux régions très différentes : l'Île-de-France, lieu de passage urbain où se croisent toutes les cultures, et le Poitou-Charentes, région rurale qui a su concilier création à partir de ses propres traditions et ouverture aux autres cultures.

---

<sup>2</sup> « Musiques traditionnelles. Au carrefour des mondes », in *L'Officiel de la musique 1999*. Paris : IRMA, 1998.

## **Première partie**

### **Les musiques traditionnelles : définitions et premières approches**

---

## ***I.A. Repères et définitions***<sup>3</sup>

### I.A.1. Qu'est-ce que la musique ?

---

« Musiques traditionnelles » est aujourd'hui un terme couramment employé. Il me semble important, cependant, de le définir et d'expliquer pourquoi j'ai choisi d'employer cette désignation.

Le mot même de « musique » pose problème, en particulier dès que l'on s'attache à des formes très différentes des nôtres (ce qui est souvent le cas, dans les musiques traditionnelles). Il est notable que beaucoup de langues ne possèdent pas de terme équivalent. Selon John Blacking<sup>4</sup>, « *la musique est du son humainement organisé.* » Jean Molino écrit lui aussi que « *Le musical, c'est le sonore construit et reconstruit par une culture.* » Ces deux définitions, proposées par des ethnomusicologues, se veulent volontairement larges, pour ne rien exclure. Elles pèchent justement par cette imprécision, puisqu'elles pourraient toutes deux aussi bien désigner le langage ou les signaux sonores (cloches, sirènes de pompiers...).

S'il reste difficile de définir la musique, on s'accorde néanmoins à considérer en Occident, et pour ce qui est de la musicologie « classique », qu'il est possible de la décrire à partir de quatre critères principaux (ceux qui, justement, sont transcrits dans la notation musicale occidentale) : la hauteur d'une note, sa durée, son timbre et son intensité. Une telle analyse, basée sur des critères physiques (fréquence, spectre...) laisse de côté les questions du lieu où la musique est jouée, du temps, du qui (par qui est-elle jouée), du pour qui, du pourquoi, etc., c'est-à-dire les critères sociaux. L'ethnomusicologie estime que la musique est aussi un fait social, et que ces circonstances sont aussi importantes que la description de l'objet musical en tant que tel pour la comprendre. Ainsi Jean During<sup>5</sup> définit-il six « *niveaux de pertinence* »,

---

<sup>3</sup> Titre emprunté à l'une des tables rondes du colloque *La diffusion des musiques du monde*. Paris (Institut du Monde Arabe), juin 1998.

<sup>4</sup> in *L'homme musical*. Paris : Éditions de minuit.

<sup>5</sup> In *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse : Verdier, 1994.

qui permettent de décrire une musique, en particulier traditionnelle (à mon sens, ces éléments sont applicables à toute musique) :

1. La tradition comme processus de transmission ;
2. le contenu et les formes ;
3. les moyens de production ;
4. les conditions de performance et d'audition ;
5. le contexte social et culturel ;
6. le sens et les valeurs manifestés par la musique.

Si j'aborde cette question, c'est parce que ces critères ont une importance dans les choix de diffusion des musiques traditionnelles, et sont parfois à l'origine, on le verra, de « nouvelles » formes de diffusion.

#### I.A.2. Musiques traditionnelles ?

Mais comment définir les musiques traditionnelles ? Comment circonscrire le domaine de cette étude ? Avant d'en tracer les contours, je m'attacherai d'abord à examiner des termes qu'on considère souvent comme équivalents, et qui forment comme une chronologie de la vision des musiques traditionnelles, afin d'aboutir à une définition « par élimination ».

##### I.A.2.a. Quelques « synonymes »

**Musiques populaires** : littéralement, c'est la musique du peuple, et pour le peuple. Il y a donc bien un lien avec le sujet qui nous intéresse. Cependant, en France, ce terme est plutôt employé aujourd'hui pour désigner des musiques à grande diffusion, telles que le rock ou la variété. De plus, on peut considérer qu'une telle dénomination exclut toutes les traditions savantes (c'est-à-dire celles dont au moins la théorie est écrite, et qui sont

originellement liées au pouvoir religieux, politique ou autre), occidentales ou extra-occidentales (arabe, indienne, chinoise, pour ne citer que les plus connues).

**Musique folklorique** : ce terme tend de plus en plus à être rejeté par les professionnels des musiques traditionnelles, à cause de sa connotation passéiste d'une musique sclérosée et muséifiée à l'usage des touristes. Il souffre de plus d'avoir été largement utilisé par les différents régimes fascistes ou dictatoriaux à des fins de représentation nationale. La définition qu'en donnent Jean-François Dutertre et Philippe Krümm<sup>6</sup> reste très succincte et ne porte, apparemment, aucunement à polémique : « *Folklore* : s'emploie pour les groupes en costume représentant, principalement par la danse, les anciennes traditions d'une région. » L'emploi du mot « anciennes » est cependant loin d'être anodin et suffit à distinguer le folklore des musiques traditionnelles qui revendiquent, elles, leur appartenance aux musiques actuelles.

Ce terme est plus souvent défini de manière plus radicale. Ainsi Laurent Aubert estime-t-il que la musique folklorique est « *une musique arrangée, manipulée, qui donne l'illusion d'être ce qu'elle n'est pas, une musique dont on a pu dire que les formes sacrifient au "culte du joli", et le contenu à celui du "politiquement correct" »*<sup>7</sup>. Ce qui gêne dans cette appellation, c'est que ces défenseurs prétendent souvent être détenteur d'une pratique pure et authentique, qui donne une musique fixée, figée, morte (au sens de « langue morte »). De plus, « *on chute d'emblée sur l'épineux problème de la notion de pureté et d'authenticité. Dangereux et impossible à circonscrire. Qui décide qu'une musique est "pure" et que signifie cet horrible mot ? Qu'est-ce que l'authenticité, particulièrement dans un domaine de traditions orales ? »*<sup>8</sup> « *Les notions de pureté et d'authenticité musicales sont une forme idéalisée de*

---

<sup>6</sup> Dans *Les Nouvelles musiques traditionnelles en France*. Paris : Chroniques de l'AFAA n°18, 1997, p.16.

<sup>7</sup> dans « De quoi parle-t-on ? Les musiques du monde entre identité et altérité », intervention au Colloque *La diffusion des musiques du monde*. Paris (Institut du Monde Arabe), juin 1998.

<sup>8</sup> Étienne Bours, « Vous avez dit world music ? », in *Trad Magazine* n°60, juillet-août 1998, pp.64-71.

*nostalgie colonialiste* », affirme pour sa part Tony Mitchell<sup>9</sup>. C'est pourquoi on a cherché d'autres termes plus appropriés.

**Musique folk** : dérivé du précédent (rappelons qu'étymologiquement, *folklore* veut simplement dire « sagesse du peuple »), ce terme est historiquement lié au mouvement revivaliste des années soixante en Occident qui, on l'a vu, a rejeté la folklorisation et décidé de faire (sur)vivre ses racines et de mettre en avant les cultures régionales, notamment contre la mondialisation d'une culture au rabais : « *En France, c'est aussi une façon d'opposer la culture des élites et l'appropriation par Paris du pouvoir culturel : une tentative de valoriser les cultures régionales réduites au silence et au ridicule. Le folk, c'était rendre la voix au silence et aux groupes sociaux qui n'avaient pas droit à la parole.* »<sup>10</sup> Très lié à une certaine génération (celle des enfants du baby-boom) le folk était aussi inséparable d'une certaine idéologie, ou du « retour à la nature » : « *Le folk, ce n'était pas seulement la pratique d'une nouvelle musique et d'une nouvelle culture mais aussi une façon de rêver une autre culture, un autre soi à travers la quête d'un peuple mythique libérateur, miroir d'un imaginaire qui voudrait se prendre en charge.* »<sup>11</sup>

Le mouvement folk est à l'origine, en France, d'une grande partie des associations de musiques et danses traditionnelles qui s'attachent au domaine français et forment l'armature du réseau de diffusion des musiques traditionnelles.

**Musique ethnique** : ce terme a aujourd'hui remplacé ceux de « musique archaïque » ou « primitive », mais sous-entend le même paternalisme. Comme « tribal », il désigne toujours des musiques lointaines, exotiques, issues de ces sociétés qu'on a justement longtemps appelées « primitives ». Et pourtant, dans son sens littéral, il serait peut-être le plus

---

<sup>9</sup> Dans « World music and the popular music industry : an Australian view », in *Ethnomusicology* vol. 37, n°3, 1993.

<sup>10</sup> Éliisa Mantin : « Chants, mythes et peuples : la chanson folklorisée des années soixante en France et en Angleterre », in *1789-1989 : Musique, Histoire, Démocratie* vol. II. Paris : Ministère de la Culture, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989.

<sup>11</sup> *Idem.*

approprié, puisque le mot « ethnique » peut se définir comme un « *groupement d'individus appartenant à la même culture et se reconnaissant comme tels.* »<sup>12</sup> Les musiques ethniques seraient donc tout simplement des musiques identitaires, reconnues au sein de tels groupements. Les connotations attachées à ce terme rendent cependant son usage malaisé.

**Musiques du monde** : Cette expression, très employée actuellement, est l'équivalent français de « world music » (inventée par des producteurs de disque pour étiqueter les bacs des disquaires), et englobe les musiques les plus ancrées dans une tradition comme la variété exotique : « *Valorisation des pays du Sud par la promotion de leur culture, nouveaux régionalismes passant par la réhabilitation des coutumes du terroir, musiques actuelles dérivées d'une tradition, métissages vécus ou provoqués : toutes ces tendances sont présentes sur le marché de la world music, qui apparaît comme le plus grand fourre-tout de l'histoire de la musique.* »<sup>13</sup> Elle est liée à une certaine vogue de l'exotisme et du métissage, et revendique une image d'ouverture et de convivialité (parfois factice), comme l'expriment certains programmeurs : « *Nous préférons nous référer plutôt au concept de musiques du monde, aux musiques exprimant la diversité des cultures, car il s'agit bien de musiques vivantes inscrites dans une tradition mais réinventées par des musiciens pour qu'elles puissent toucher encore nos cœurs de contemporains.* »<sup>14</sup> En général, les utilisateurs de ce mot n'englobent pas les musiques du domaine français.

On pourrait aborder bien d'autres termes encore, mais aucun n'est totalement satisfaisant : musiques vivantes (y en aurait-il des mortes ?), régionales, de tradition orale (n'est-ce pas,

---

<sup>12</sup> Michel Panoff et Michel Perrin, *Dictionnaire de l'ethnologie*. Paris : Payot, 1973.

<sup>13</sup> Laurent Aubert, *op. cit.*

<sup>14</sup> « Entretien avec Solange Drevet, secrétaire générale du Théâtre Jean Vilar à Suresnes », in Môme Guilcher (dir.), *Musiques du monde en Île-de-France*. Parthenay : FAMDT (Modal Folio) et ARIAM Île de France, 1998, p.184.

dans une certaine mesure, le cas de toute musique ?), rurales ou paysannes (et les citadines ?), etc.

#### **I.A.2.b. Le choix du mot « traditionnel »**

Loin de moi l'idée de présenter l'expression « musiques traditionnelles » comme la panacée. Il englobe pour moi, comme pour la plupart des acteurs du secteur, les musiques de tradition orale et populaire du monde entier (y compris la France) ainsi que les musiques savantes extra-occidentales. Laurent Aubert résume ainsi la définition de cette appellation par ses défenseurs : « *Cette catégorie regroupe les musiques :*

*- qui sont d'origine ancienne et fidèles à leurs sources dans leurs principes, sinon toujours dans leurs formes et leurs occasions de jeu ;*

*- qui sont basées sur une transmission essentiellement orale de leurs règles, de leurs techniques et de leurs répertoires ;*

*- qui sont liées à un contexte culturel, dans le cadre duquel elles ont une place et une fonction précise ;*

*- qui sont porteuses d'une ensemble de valeurs et de vertus qui leur confèrent leur sens et leur efficacité au sein de ce contexte ;*

*- qui sont enfin liées à un réseau de croyances et de pratiques, parfois rituelles, dont elles tirent leur substance et leur raison d'être. »<sup>15</sup>*

Une telle définition est assez satisfaisante bien qu'elle pose, comme toujours, le problème des frontières : toutes les musiques en effet nécessitent une part d'oralité dans l'apprentissage, toutes jouent un rôle social, etc.

---

<sup>15</sup> Laurent Aubert, *op. cit.*

Quoiqu'il en soit, on retrouve un esprit assez semblable dans cette déclaration : « *Aux concepts de pureté et d'authenticité, évoqués dans notre atelier, nous préférons celui de qualité, que nous définissons selon trois critères :*

1. *qualité patrimoniale : relation aux sources, aux racines, aux héritages ;*
2. *qualité relationnelle : niveau social, pratique, présence dans la vie quotidienne urbaine et rurale ;*
3. *qualité artistique : les musiques et les danses traditionnelles sont un domaine de création esthétique actuelle qui a sa place aux côtés de tous les autres secteurs de création et d'expression artistique. »<sup>16</sup>*

Ces définitions concordent : le recours au mot « tradition » permet de replacer la musique dans un contexte social, culturel et temporel, et de s'insurger contre la conception esthétisante selon laquelle les musiques sont des objets esthétiques avant d'être des moyens d'expression d'une culture vivante. La dernière définition, pourtant, se clôt sur une revendication artistique. Pour tous, en tous cas, il reste important de rappeler, encore et toujours, que tradition et archaïsme sont loin d'être équivalents (« *La tradition n'est pas le contraire de la modernité et la modernité n'est pas la négation de la tradition. Ceux qui pensent que traditionnel égale traditionaliste se plantent complètement. Une tradition n'existe jamais immuable, elle est réinventée, réappropriée, modifiée au contact de la modernité. »<sup>17</sup>*) Les praticiens actuels s'attachent à le démontrer : « *Douter de la contemporanéité des musiques traditionnelles, c'est faire offense à celles et ceux qui en sont les détenteurs, c'est rabaisser celles et ceux qui les pratiquent. »<sup>18</sup>*

---

<sup>16</sup> « Compte-rendu des Assises Européennes de Musiques et Danses Traditionnelles de Perpignan, 1997 », in *Méditeria. Lettre d'information du CLRMDT* n°4, hiver-printemps 1998, p.9-10.

<sup>17</sup> Claude Patriot : « Faire tomber les murs... », intervention dans *La diffusion des musiques du monde*, colloque. Paris (Institut du Monde Arabe), juin 1998.

<sup>18</sup> Jean-Pierre Tissanié, « La mémoire en mouvement », in *Champs culturels* n°7, juin 1998.

Cependant, les difficultés à s'accorder sur une définition précise et les affirmations un peu crispées dissimulent mal une certaine gêne. S'il est si malaisé de définir les musiques traditionnelles, c'est évidemment parce que cette définition ne peut en aucun cas porter sur les formes, mais seulement sur les circonstances de jeu et l'insertion dans une culture. Sans doute peut-on affirmer avec Bernard Lortat-Jacob, expliquant que la diffusion gêne l'ethnomusicologue : « *Les musiques traditionnelles ? Terme impropre. La musique n'est pas traditionnelle. C'est le milieu qui la produit qui est traditionnel* »<sup>19</sup>. Et Yvon Guilcher, lui-même danseur, explique aussi<sup>20</sup> avec emphase que le passage à la pratique artistique est un « *crime de lèse-traditionnalité* », puisque c'est ôter la fonction même de la musique ou de la danse, et donc sa première raison d'être.

Dès lors, comment faire pour mettre sur scène sans mettre en scène ces musiques ? Peut-on considérer qu'aujourd'hui, en France, on joue des musiques traditionnelles (hors de circonstances très particulières, et véritablement rituelles) ? Ne cessent-elles pas d'être traditionnelles dès qu'elles sont données en spectacle ? Comment concilier sociabilité et esthétique ? Il semble que nous soyons face à un problème quasi-insoluble : car comment partir à la découverte de ces musiques, comment les approcher et les comprendre quand le disque ne restitue rien de la mise en espace, de la relation à autrui, à la communauté, et quand la scène fausse ces données ? Ces questions, auxquelles je suis loin d'avoir une réponse, méritent néanmoins d'être abordées, puisqu'elles interrogent la légitimité même de la diffusion des musiques traditionnelles.

---

<sup>19</sup> Bernard Lortat-Jacob, Intervention dans le colloque *La diffusion des musiques du monde*, op. cit.

<sup>20</sup> Yvon Guilcher, « De la pratique sociale à la pratique artistique », intervention dans le colloque *Musiques traditionnelles d'en France*, Paris (Cité de la Musique), 19-21 février 1998.

## **I.B. Les structures de diffusion : quelques grands traits**

### I.B.1. Historique

#### **I.B.1.a. Les années soixante et soixante-dix : le renouveau des musiques traditionnelles en France**

---

Ces deux décennies vont voir (re)naître les musiques traditionnelles en France, sous l'impulsion de deux courants principaux :

- pour ce qui est des musiques « d'en France », c'est le mouvement folk qui naît dans les années soixante, s'insurge contre le modèle économiste et centralisateur, et redécouvre les cultures des régions ;

- à cette époque également, et plus encore dans les années soixante-dix, l'Occident découvre les musiques extra-occidentales : l'apport de l'immigration, l'attrait pour le voyage et l'Orient y sont sans doute pour quelque chose. C'est de cette époque que datent les premières tentatives de métissage, qu'elles viennent de la pop et du rock (John MacLaughlin et Georges Harrison autour de la musique indienne, par exemple) ou du jazz : « *Pour des raisons politiquement et culturellement très différentes, les jazzmen afro-américains entament le voyage africain, voyage de racines et d'identité. Leur démarche est souvent engagée et revendicatrice, ils affirment un lien.* »<sup>21</sup> Les musiques du monde commencent alors à émerger des milieux professionnels spécialisés, celui des ethnomusicologues en particulier, et on découvre de nouvelles et d'anciennes musiques : « *sous l'impulsion d'un marché international gourmand, les marchés locaux vont s'ébrouer de plus en plus. Les artistes africains, antillais, asiatiques, vont sortir de derrière leurs cassettes et être attirés sur le territoire occidental en quête de nouveaux produits, de nouvelles modes, mais aussi heureusement de nouvelles expressions et d'artistes en prise directe sur leur époque et leur communauté en pleine évolution.* »<sup>22</sup> Cet engouement n'est pas exempt de « politiquement correct » avant l'heure, et correspond également à un monde en mutation, où les distances

---

<sup>21</sup> Étienne Bours, *op. cit.*, p.66.

<sup>22</sup> *idem.*

raccourcissent à vue d'œil : « *La renaissance ou le renouveau de ces musiques traditionnelles vont dès lors souvent se faire dans un contexte beaucoup plus large que celui de l'épanouissement premier de ces expressions. [...] Les musiques de tous semblent de plus en plus appartenir à tout le monde. Les jouer est synonyme d'ouverture et de tolérance. Folk, ethno-pop ou ethno-jazz sont des chemins musicaux pavés de bonnes intentions où s'engouffrent musiciens et publics assoiffés de sons, de changement, de découvertes, de rencontres, même brèves ou fictives, avec des musiques et des musiciens venus d'ailleurs.* »<sup>23</sup>

À partir de 1987, le terme de *world music* s'étend, pour des raisons de marketing, et emporte avec lui le meilleur comme le pire, le tourisme musical superficiel et les mariages musicaux les plus inventifs.

Dès le début, ces mouvements s'organisent, notamment au niveau associatif : ce sont les associations de « musiciens routiniers » (c'est-à-dire qui jouent d'oreille) ou les ballets folkloriques pour les musiques d'en France, et les associations d'immigrés qui affichent musiques et danses au catalogue de leurs animations. Cette première organisation reste cependant très locale, et souvent limitée à une « communauté », avec des activités élaborées en direction d'un public proche (culturellement et géographiquement) et encore restreint.

Pour la France, les pratiquants prennent conscience que tout un pan culturel menace de disparaître, que les fils de la transmission sont prêts à se rompre, et s'appuient sur la recherche et le collectage pour se tourner vers une pratique actuelle. Pour les autres domaines, on peut également voir dans le développement des musiques dites « identitaires » le désir de sauver une part de culture, forcément bouleversée par les changements de lieu et de mode de vie.

---

<sup>23</sup> *Idem.* Tout cet article est d'ailleurs une remarquable présentation de l'historique du mouvement et des différences fondamentales entre *world music* et musiques traditionnelle.

### I.B.1.b. Les années quatre-vingt : vers l'institutionnalisation

---

Cette décennie voit naître les principales structures et institutions qui forment aujourd'hui le réseau des musiques traditionnelles. Elles sont le résultat d'une double volonté : celle des acteurs de terrain, d'une part, désireux de valoriser les musiques qu'ils jouent et les cultures dont elles émanent ; celle des instances officielles, d'autre part, tournées vers de nouvelles formes de musique.

En 1982 naît la Commission consultative sur les Musiques Traditionnelles. Elle regroupe plusieurs associations, dont des structures régionales importantes comme Dastum pour la Bretagne, l'UPCP pour le Poitou-Charentes et le Conservatoire occitan à Toulouse, à l'initiative de la Direction de la Musique et de la Danse du ministère de la Culture. La gauche vient d'arriver au pouvoir, Jack Lang est un ministre de la Culture plein d'ambition, et Maurice Fleuret, alors directeur de la Musique et de la Danse, a décidé d'ouvrir ses portes à des expressions jusqu'alors délaissées par les instances officielles : le rock, le jazz, la chanson... et les musiques traditionnelles, un ensemble qu'on appellera bientôt les « musiques actuelles ».

Les « militants » du secteur cherchent alors à s'organiser, et se réunissent pour débattre de grands thèmes tels que la diffusion, la recherche ou la formation. La première action concrète sera la nomination à la Direction de la Musique et de la Danse d'un inspecteur chargé des musiques traditionnelles : les acteurs de terrain obtiennent ainsi un interlocuteur au ministère.

Viendra ensuite la création de la revue *Modal*, qui sera plus tard transformée en collection de livres (et, tout récemment, de disques).

Après ces premiers pas, 1985 voit la fondation de la FAMDT (Fédération des associations de musique et danse traditionnelles, anciennement FAMT). Cette fédération a pour objectifs de « *promouvoir, coordonner et diffuser les actions de recherche, expression, création,*

*formation et éducation permanente ou populaire menées dans le domaine des musiques et danses traditionnelles* », de « *représenter, à leur demande, les associations membres auprès des pouvoirs publics et de l'opinion.* »<sup>24</sup> Ses actions s'organisent en partenariat étroit avec la Direction de la Musique et de la Danse et font l'objet d'une convention spécifique avec le ministère de la Culture. Elle développe les activités suivantes : **information** (lettre trimestrielle), **recherche** (mise en réseau des chercheurs et organisation d'ateliers), **documentation** (harmonisation des systèmes de description des archives et documents), **formation** (mise en réseau, formation continue), **éditions écrites** (collections *Modal*) et **sonores** (le tout nouveau label *Modal Plein Jeu*, sous la direction artistique d'André Ricros), **distribution** (vente par correspondance), **danse** (recensement des chercheurs et des sources documentaires) et **coopération européenne** (organisation des Assises Européennes des Musiques et Danses Traditionnelles, mise en réseau). Elle rassemble aujourd'hui soixante-dix associations dont les Centres de musiques et danses traditionnelles (voir plus loin).

Son activité et ses moyens étant en augmentation, elle est actuellement en développement : à son directeur, Jany Rouger et sa secrétaire responsable des ventes, Monique Guiberteau, s'ajoute maintenant un emploi-jeune chargé de l'Europe, et prochainement deux emplois-jeunes, l'un chargé de la diffusion, l'autre de l'information à destination du réseau.

La FAMDT veut défendre toutes les musiques traditionnelles, entre recherche et création, entre patrimoine et développement, sans exclusion, si ce n'est celle de la sclérose et de la récupération nationaliste : « *Nous revendiquons le droit de chacun à l'autonomie de la mémoire musicale, fruit de l'appropriation libre de traditions multiples, historiques, familiales ou d'emprunt, et à la liberté de l'expression musicale, nourrie de la précédente.*

*Nous revendiquons, plus largement, le droit de chacun à s'épanouir dans la diversité de ses identités, seul manière d'éviter les conflits et les replis nationalistes ; le droit à "vivre*

---

<sup>24</sup> Extraits des statuts.

dans plusieurs dimensions" (Alain TOURAINE), seule réponse possible à la complexité croissante du monde moderne. [...]

*Nous sommes pour l'affirmation d'une identité multiple, pour l'expression de la diversité, qui passe autant par l'écoute de l'autre que par celle de soi-même. [...]*

*La pratique musicale contemporaine est la finalité première de notre travail. [...] Le "patrimoine objectif" est pris en compte par les Musées. Nous nous voulons acteurs d'un patrimoine subjectif. »<sup>25</sup>*

En novembre 1989, la FAMDT organise des Assises nationales rassemblant près de trois cents participants, répartis en commissions : recherche, documentation, formation, éditions sonores et écrites, diffusion, danse, musiciens professionnels, musiques issues de l'immigration. Chacune de ces commissions était animée par une association particulièrement compétente dans le domaine. C'est en grande partie de ces Assises qu'est issu le travail actuel de la Fédération, et elles ne sont pas non plus étrangères à la création des CMT : *« L'idée a donc germé de constituer un réseau d'organismes en région, reconnus et labellisés par le ministère autour d'une "convention d'objectif" leur attribuant des missions précises dans les domaines de la recherche, de la formation, de la diffusion et de la mise en réseau. Ainsi naissent, en 1990, les Centres de musiques traditionnelles en région »<sup>26</sup>*

Les CMT sont des associations s'occupant principalement des « *musiques et danses originaires des patrimoines régionaux* »<sup>27</sup>, et conventionnées par le ministère de la Culture (DRAC). Issus de la rencontre entre la volonté du mouvement associatif et la politique de l'État menée depuis les années quatre-vingt en faveur des musiques traditionnelles, ces

---

<sup>25</sup> Extraits du *Manifeste* adopté par l'Assemblée Générale de 1992.

<sup>26</sup> Jean-François Dutertre et Philippe Krümm, *op. cit.*, p.20

<sup>27</sup> « Les centres de musiques traditionnelles », *Mesures...* n° 40, octobre 1996, Ministère de la Culture, Direction de la Musique et de la Danse.

centres ont « *des objectifs précisés en fonction des réalités régionales. Un préambule unique à ces conventionnements indique la mission principale des CMT, et ses déclinaisons selon trois champs d'action. Cette mission principale est la mise en réseau de la vie des musiques traditionnelles en région, en prenant en compte l'ensemble des acteurs institutionnels et actifs. Les CMT sont les interlocuteurs privilégiés (mais non exclusifs) des DRAC sur l'ensemble des questions relevant du secteur des musiques et danses traditionnelles.* »<sup>28</sup> Ils reposent sur des financements croisés impliquant également les Conseils généraux et parfois les municipalités. Leurs champs d'action principaux sont le **patrimoine** (recherche et documentation), la **formation**, la **diffusion** et la **création**. En matière de diffusion et de création les CMT utilisent différents moyens : organisation directe de spectacles ou de festivals, aides aux associations de terrain, conseil à la programmation, commissions régionales de diffusion. « *Les partenariats vont des petites salles aux festivals, en lien avec les différentes formes d'aides au spectacle vivant et à la création.* »<sup>29</sup> D'après Philippe Krümm<sup>30</sup>, ces centres ont permis la reconnaissance morale et financière d'associations fournissant un travail particulièrement pointu dans un certain domaine, même si ils ont créés « *un cadre un peu contraignant* », dans lequel des actions peuvent être maintenues simplement pour ne pas perdre les subventions assorties : « *pour certains, maintenant, explique-t-il ainsi, le but est de préserver le Centre, et plus la musique* ». En tous cas ce réseau absolument original, « *unique en Europe, fait aujourd'hui figure de modèle* »<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> Entretien du 5 mai 1998.

<sup>31</sup> Jean-François Dutertre et Philippe Krümm, *op. cit.*

## I.B.2. Aujourd'hui

### I.B.2.a. Les chiffres de la diffusion des musiques traditionnelles

Dans son enquête sur la diffusion<sup>32</sup>, la FAMDT estime le poids actuel de la diffusion des musiques et danses traditionnelles (sachant que la grande majorité de ce poids se rapporte à la musique, beaucoup mieux diffusée) à cinq mille spectacles, un million de spectateurs, et cent quinze millions de francs. « *Le secteur est en développement, affirme-t-elle, surtout dans les régions où il est déjà très vivant. Et par ailleurs, les lieux institutionnels manifestent la volonté de s'ouvrir au domaine.* »<sup>33</sup>

Ce développement réel ne saurait dissimuler la part marginale qu'occupent les musiques traditionnelles dans la diffusion de la musique en général. Ainsi, les concerts de musiques traditionnelles ne représentaient en 1997 que 3% des perceptions de la taxe parafiscale. De même, pour le disque, on estime que la part des ventes de disques de musiques traditionnelles se situe autour de 2 à 3%, et se fait presque exclusivement hors des gros réseaux de distribution.

C'est ce qui inspire à Gilles Fruchaux, du label Buda Musique, la réflexion suivante (qui vaut aussi, dans une certaine mesure, pour le spectacle vivant) : « *De vraies interrogations se posent, donc, sur la marginalité des musiques du monde et leur diffusion. Sur une cohabitation mal vécue : d'un côté les majors (volontiers diabolisées) et leurs logiques de rentabilité et de l'autre l'approche artisanale, idéologie agit-prop et résistance culturelle.* »<sup>34</sup>

C'est en partie pour compenser cette marginalité relative que le secteur reçoit des aides publiques ou parapubliques de plusieurs natures :

---

<sup>32</sup> FAMDT, *La diffusion des musiques et danses traditionnelles en France*, avril 1995, enquête non publiée mais disponible auprès de la FAMDT.

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> Intervention au colloque *La diffusion des musiques du monde*. Paris (Institut du Monde Arabe), juin 1998. Cité dans le compte-rendu publié dans *Visa permanent. La lettre des musiques de l'espace francophone* n°19, juillet-août-septembre 1998, p.7-14.

La Direction de la Musique et de la Danse, on l'a vu, a beaucoup participé à la structuration des associations, à travers la création de la FAMDT et des Centres en régions, qui reçoivent chacun une subvention, variable selon le volume et la nature de leurs activités<sup>35</sup> :

CENTRES	SUBVENTION 1996 (en milliers de francs)
<b>Aquitaine</b> : Carrefour des Musiques et Danses traditionnelles	275
<b>Auvergne</b> : Agence des Musiques Traditionnelles en Auvergne	620
<b>Bretagne</b> : Dastum	380
<b>Centre</b> : CMDT Berry	150
<b>Île-de-France</b> : ARIAM IdF / CMT Ris-Orangis	700
<b>Languedoc-Roussillon</b> : Centre Régional des Musiques et Danses Traditionnelles	400
<b>Limousin</b> : Centre Régional des Musiques Traditionnelles	250
<b>Midi-Pyrénées</b> : Conservatoire Occitan	510
<b>Poitou-Charentes</b> : Métive	670
<b>Provence-Alpes-Côte d'Azur</b> : Mission Régionale des Musiques et Danses Traditionnelles	200
<b>Rhône-Alpes</b> : CMT Rhône-Alpes	455
<b>TOTAL</b>	<b>4 610</b>

La liste des Centres de musiques traditionnelles<sup>36</sup> fait d'ailleurs apparaître une grande disparité géographique : ces Centres sont tous implantés dans la moitié sud de la France, excepté pour la Bretagne (région très identitaire) et l'Île-de-France (qui a évidemment ses particularités, voir à ce sujet la deuxième partie). Cette situation résulte vraisemblablement à la fois d'un manque de volonté politique locale, ainsi que d'une absence d'activisme des

<sup>35</sup> Source : " Les centres de musiques traditionnelles ", in *Mesures...* n° 40, *op. cit.* Ces chiffres sont ceux de l'année 1996, et ont vraisemblablement augmenté depuis. À titre d'exemple, Métive reçoit aujourd'hui 800 000 F du Ministère de la Culture pour ses missions de Centre en région.

<sup>36</sup> Voir aussi la carte de l'annexe 1, p.63.

diffuseurs de ces territoires. Pourtant, la moitié nord comporte aussi des régions revendiquant leur spécificité régionale, comme l'Alsace ou, dans une moindre mesure, la Bourgogne (en particulier dans sa partie morvandelle), sans parler des Départements et Territoires d'outre-mer. Une hypothèse culturelle serait peut-être plus simple à émettre pour le Nord-Pas de Calais et la Picardie, régions ouvrières où les sociétés paysannes traditionnelles ont perdu depuis plus longtemps de leur force.

La Direction de la Musique et de la Danse soutient également des actions spécifiques : festivals (notamment ceux de Ris-Orangis, de Saint-Chartier ou de Parthenay), organismes (comme la Maison des Cultures du Monde), diffusion de proximité (bals, veillées...). Enfin, deux lieux spécialisés bénéficient du programme d'aide aux scènes de musiques actuelles : *Le Rexy* à Riom, et la *Maison des Cultures de Pays* à Parthenay : « *Plutôt que de chercher à développer un réseau spécifique qui risquerait de former un ghetto, la DMD souhaite permettre l'insertion des musiques traditionnelles des régions de France dans les réseaux de diffusion déjà existants.* »<sup>37</sup> C'est effectivement ce que confirme André Cayot, alors inspecteur pour la chanson, les variétés et le jazz : « *Nous souhaitons que ces musiques soient prises en compte dans l'ensemble des lieux de diffusion que forment les petites salles de spectacles dont nous parlons aujourd'hui.* »<sup>38</sup> Le ministère de la Culture reste en tous cas le second financeur du secteur, derrière les communes.

Les **collectivités territoriales**, comme pour d'autres secteurs culturels, apportent une aide de plus en plus importante. Certaines villes aident les Centres de musiques et danses traditionnelles, d'autres lieux (ainsi la Ville de Paris pour le Théâtre de la Ville), ou encore des festivals. À elles seules, elles représentent 29% des financements (hors ressources propres) de la diffusion des musiques traditionnelles.

---

<sup>37</sup> J.-F. Dutertre et P. Krümm, *op. cit.*, p.22.

<sup>38</sup> Intervention d'André Cayot in *Actes du deuxième forum de la diffusion*. Paris : IRMA, 1996, p.14.

Les Conseils Généraux sont systématiquement impliqués dans les financements croisés des CMDT. Pour le reste, leurs aides multiples et limitées, tiennent surtout du saupoudrage.

Les régions ne sont pas non plus en reste et devraient de plus en plus avoir une action dans le domaine, la défense des cultures régionales faisant partie des nouvelles priorités. Ces aides sont bien sûr d'une grande diversité, tant pour les montants que pour les actions vers lesquelles elles sont dirigées. En règle générale, on peut néanmoins remarquer qu'elles apportent des aides plus ciblées et plus volumineuses, mais moins nombreuses que les Conseils Généraux.

À cela s'ajoute l'aide des **sociétés civiles**, auxquelles ne font appel que les structures les plus professionnelles : la SACEM, par exemple, à une action culturelle en faveur de la musique (tous genres confondus) qui s'est élevée à 30 millions de francs en 1995, dont 19,7 MF (déconcentrés pour moitié dans les directions régionales) pour le spectacle vivant. Cette aide, dirigée vers les festivals et les lieux de spectacle, touche aussi les musiques traditionnelles. Ainsi, trois festivals ont été aidés en 1995 ; *Musiques métisses* à Angoulême, les *Rencontres de Saint-Chartier*, et le *Festival Interceltique* de Lorient, les deux derniers ayant de plus fait l'objet d'une convention biennale.

La SACEM attribue également une aide aux lieux et, indirectement, aux groupes en voie de professionnalisation à travers son programme « Jeunes Affiches ». En 1994 et 1996, un volet spécial de cette opération a concerné les musiques traditionnelles : un comité rassemblant la FAMDT et le CIMT<sup>39</sup> a sélectionné un jeune groupe par région, tous réunis dans une compilation. L'année suivante, chaque fois qu'une salle du réseau « Jeunes Affiches » programmait l'un de ces groupes, elle touchait une aide financière. « *Pour faire un*

---

<sup>39</sup> Centre d'Information pour les Musiques Traditionnelles, créé en 1992 à l'initiative de l'AMPMT (Association des musiciens professionnels en musiques traditionnelles). Le CIMT est un département de l'IRMA (Information et ressources pour les musiques actuelles).

*bilan qualitatif de ce volet spécial musiques traditionnelles, il est intéressant de voir que tous les petits lieux de spectacles - quelle que soit leur spécificité de programmation antérieure - ont été perméables aux artistes des musiques traditionnelles qui ont été proposés. »<sup>40</sup>*

L'ADAMI et le Fonds pour la création musicale accordent aussi leurs aides, notamment à des festivals ou à des tournées.

Malgré tout, ces aides restent limitées, et une grande partie des diffuseurs se plaint du manque de reconnaissance de son travail et de l'insuffisance des aides publiques. Olivier Durif, musicien, responsable du CMDT Berry et président de la FAMDT résume ainsi ce mécontentement : « *En 1981, Maurice Fleuret avait ouvert une brèche, mais il n'y a jamais eu de politique cohérente, juste des méthodes d'instituteurs et une prudence à laisser pantois. »<sup>41</sup>*

#### **I.B.2.b. Un réseau : les CMDT et la FAMDT**

Les CMDT et la FAMDT forment donc l'essentiel du réseau « officiel » des musiques traditionnelles. Il a pour particularité essentielle d'être né de l'action conjointe du ministère et des acteurs de terrain. C'est la raison pour laquelle il est parfois considéré comme exemplaire. La reconnaissance officielle du secteur associatif, telle qu'elle s'est faite ici, est en effet une procédure exceptionnelle de la part des instances ministérielles. L'association étroite entre recherche, formation, création et diffusion, et la mise en réseau, indispensable pour le développement culturel en milieu rural sont aussi des caractéristiques particulièrement intéressantes. « *Cette expérience, tout à fait exemplaire, mérite donc d'être confortée et*

---

<sup>40</sup> Éric de Bondy, « L'action de la SACEM », in *Actes du deuxième forum de la diffusion*. Paris : IRMA, 1996, p.17.

<sup>41</sup> cité par Véronique Mortaigne, « Les musiques de France résistent à la récupération nationaliste », in *Le Monde*, 20 février 1998.

*amplifiée, et pourrait servir de "modèle" (si ce mot a un sens en matière de développement) à la structuration d'autres secteurs à même de prendre appui sur un milieu associatif vivant. »<sup>42</sup>*

### **I.B.2.c. Autres « lieux » de diffusion**

Rares sont les grandes institutions consacrées aux musiques traditionnelles. On peut en citer essentiellement deux, toutes deux situées à Paris : le Théâtre de la Ville et la Maison des cultures du monde. S'y ajoutent l'Institut du monde arabe, très spécialisé, et la Cité de la Musique qui consacre bon an mal an près d'un cinquième de sa programmation aux musiques traditionnelles.

Les grandes scènes institutionnelles et subventionnées, comme les « Scènes nationales », s'ouvrent de plus en plus à ce genre musical.

Parmi les petits lieux non spécialisés, tels que cafés musicaux et petits théâtres, mais aussi associations avec activité ponctuelle de production de spectacle, nombreux sont ceux qui intègrent les musiques traditionnelles dans leur programmation, mais ce nombre est particulièrement difficile à cerner. Ainsi, comme l'écrit la FAMDT, « *Les "lieux de diffusion", tels que recensés par les diverses enquêtes, sont surtout les lieux institutionnels ou para-institutionnels ; situés quasi-exclusivement en ville, ils ne constituent que la face émergée de l'iceberg de la diffusion des musiques traditionnelles.*

*Quand on analyse la situation d'une région en profondeur, comme cela a pu se faire en Poitou-Charentes, on s'aperçoit qu'il existe une multitude d'autres lieux potentiels de diffusion, ruraux ou situés dans les quartiers urbains, qui, bien qu'occasionnels, constituent la base du maillage indispensable à une vitalité culturelle. Et ce sont ces lieux qui, bien plus*

---

<sup>42</sup> FAMDT, « Contribution au débat », in *Culture et monde rural : Fontevraud, le 11 février 1994*. Paris : Ministère de la culture et de la francophonie, 1994.

*que les grands lieux institutionnels, ont fait vivre les musiques traditionnelles jusqu'à nos jours. »*<sup>43</sup>

D'autres lieux, d'autres types de diffusion s'inventent, indispensables pour garder une certaine sincérité aux musiques traditionnelles. Olivier Durif, du CMT Limousin exprime ainsi sa démarche, qui est de trouver des lieux alternatifs, notamment en milieu rural (granges, moulins, arrière-salles de cafés...) pour rompre avec les habitudes de concert : « *Lorsque vous vous retrouvez avec une proposition artistique, où le groupe arrive avec quatre musiciens, sa sono, ses éclairages et son spectacle, cette espèce de boîte de conserve qu'il a bien préparée, bien comme il faut pour un lieu médium, qui existe partout et nulle part en France [...], vous ne pouvez que constater une perte de sens pour les musiques traditionnelles. »*<sup>44</sup>

En milieu urbain, cette fois, Jean-François Dutertre a mené, au sein d'une association d'Arcueil (Val de Marne), une expérience de diffusion de conte musical à domicile, dans le but « *de créer un public, de l'habituer à une certaine forme de musique, de l'habituer à écouter quelque chose de nouveau, et d'en faire petit à petit un public qui sera réceptif à des formes de musiques pour lesquelles il ne se serait jamais déplacé. »*<sup>45</sup> Ces formes de diffusion alternatives privilégient la proximité et la convivialité ; elles passent souvent inaperçues mais sous-tendent un travail de fond en direction des musiques traditionnelles et de leur public.

Schématiquement, on peut constater l'existence de deux réseaux parallèles qui peinent à se rejoindre, comme l'explique Jany Rouger<sup>46</sup> : d'une part les institutions qui diffusent les « *locomotives* » et ne font aucun travail sur l'émergence ; d'autre part les petits lieux, CMDT

---

<sup>43</sup> FAMDT, 1995, *op. cit.*

<sup>44</sup> Olivier Durif, « Programme de développement de la diffusion de proximité », in *Actes du deuxième forum de la diffusion, op. cit.*, p.33.

<sup>45</sup> Jean-François Dutertre, « Contes et musiques à domicile, une expérience en banlieue parisienne », in *Actes du deuxième forum de la diffusion, op. cit.*, p.30.

<sup>46</sup> Entretien du 5 mars 1998.

ou autres, qui font un travail de découverte mais touchent une audience assez réduite. Cette dichotomie nuit à la diversité et laisse perdurer le problème de l'élitisme d'une certaine diffusion. *« Il y a une présence minorée des productions du secteur des musiques traditionnelles dans les structures de diffusion institutionnelle, qui provoque une marginalisation du secteur et une faible diffusion des œuvres produites. En conséquence, ces productions sont renvoyées aux réseaux de petites salles, souvent tenus à bout de bras par un secteur associatif éclaté et disposant de peu de moyens pour aider la création. [...] »*

*La production artistique professionnelle de notre secteur d'activité reste trop confidentielle, faute d'une structuration professionnelle permettant une meilleure circulation des œuvres. [...] Elles sont souvent reléguées dans une pratique socioculturelle. »<sup>47</sup>*

Face à ces difficultés, les diffuseurs et les artistes tentent de s'organiser de plus en plus. Ainsi naissent des réseaux. Le plus visible d'entre eux, on l'a vu, est celui formés par les Centres de musiques et danses traditionnelles à l'échelle régionale, et par la FAMDT à l'échelle nationale. Cet « emboîtement » se poursuit encore puisqu'un réseau européen est en cours de construction, construction à laquelle participe la FAMDT.

L'enquête de la FAMDT montre que les réseaux réels et efficaces restent peu nombreux, mais la grande majorité des acteurs du secteur expriment leur intérêt pour de tels rassemblements. Ainsi, tous les lieux à programmation annuelle déclarent être favorables à l'insertion dans un réseau, qu'il soit régional (70%), national (7%) ou international (23%).

Mais bien d'autres modes de collaboration existent : coproductions et partenariats sont nombreux, et de plus en plus d'artistes se regroupent en collectifs, à l'image de ce qui se fait en jazz. Ainsi, la compagnie *Les Neuf Tribus*, née en janvier 1995, rassemble 23 artistes de l'Andalousie à la Bretagne : chanteurs, violonistes, inventeurs d'instruments, photographe,

---

<sup>47</sup> Robert Caro, « Pour un programme d'aide à la création d'entreprises », in IRMA, *op. cit.*, p.23-4.

gastrophile, etc. Comme l'explique Natacha Mémeteau<sup>48</sup>, coordinatrice, « *les diffuseurs s'aperçoivent qu'ils peuvent compter sur un creuset artistique, que nous leur offrons une large palette de propositions : des concerts différents selon les groupes, des soirées clés en main, des stages, des créations in situ, des bals mis en scène et la possibilité aussi de monter un projet commun.* » Sans être une agence traditionnelle, le collectif permet d'être plus efficace tout en favorisant les rencontres. C'est ce que confirme Christian Lanau, l'un des membres de la compagnie : « *On se sent moins isolés depuis qu'on a formé ce collectif, il nous permet d'être plus ouverts à d'autres musiques, d'être plus à l'affût des rencontres. Puis nous ne sommes pas dans une structure conventionnelle, purement commerciale. Chaque fois qu'un groupe se produit, il met les autres en avant.* »<sup>49</sup>

Le secteur cherche ainsi à s'organiser, mais il pêche encore par manque de professionnalisme. Le manque d'agents artistiques et d'entrepreneurs de spectacles se fait cruellement sentir, et 90 % des musiciens trouvent leurs concerts par eux-mêmes. « *Le travail de prise de contact qui reste à faire est le plus souvent très amateur. C'est l'un des principaux freins à la diffusion des musiques traditionnelles.* »<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Citée dans Éric Fourreau, « Neuf Tribus pour un collectif », in *La scène* n°8, mars 1998, p.69.

<sup>49</sup> *idem.*

<sup>50</sup> J.-F. Dutertre et P. Krümm, *op. cit.*, p.65.