

***Les rapports entre la direction de la musique et les associations de musiques
et danses traditionnelles : un processus de légitimation inabouti
(années 1970 – années 1990)***

La pratique, la reconnaissance, nonobstant des représentations hétérogènes, et la visibilité des musiques et des danses du domaine français, tour à tour ou simultanément qualifiées de populaires, folkloriques, traditionnelles et communautaires, constituent un enjeu par essence paradoxal mais non mineur de la démocratisation culturelle, pour peu qu'on s'accorde à poser le problème dans les termes suivants :

- soit un « répertoire » (un corpus ?) de chants et de danses, bien commun des milieux populaires de la France rurale, de cette société traditionnelle en voie de dissolution dans l'entre deux guerres, devenu depuis la Libération (ou réduit à n'être guère plus qu'un) objet de recherche scientifique (pour les folkloristes bientôt rebaptisés ethnomusicologues) et/ou de patrimonialisation,

- soit la volonté d'acteurs sociaux, par vagues successives depuis au moins le Front populaire, et à des fins éducatives, politiques, plus tardivement culturelles, de réactiver ou, pour le dire plus nettement, de revitaliser (par une transposition du « revival » anglo-américain dont le néologisme « revivalisme » pourrait fournir un équivalent acceptable), voire d'accroître ce répertoire, par la collecte et par la création, en postulant que la musique de tradition orale, pour son apprentissage comme pour sa transmission, et d'origine populaire, est en capacité de redevenir la musique du peuple ou, à tout le moins, d'accéder à une nouvelle popularité¹ ;

- soit enfin la revendication, qui se fait jour dans les années 70, d'obtenir, en rétribution des efforts consentis et des résultats obtenus en termes d'audience, un appui financier mais surtout un soutien moral, autrement dit la légitimation par l'institution qui s'est arrogé le monopole de la distinction, c'est-à-dire le ministère de la culture ;

il s'agira dès lors de démontrer comment et pourquoi l'objectif n'a pas été totalement manqué, à condition de s'accorder sur deux précisions, qui sont aussi des restrictions :

- tous les courants de cette mouvance composite n'ont pas été appelés et moins encore sont ceux qui ont été élus : en pratique, le déplacement d'un rattachement administratif (jeunesse et sports) à un autre (culture), et d'une catégorisation de l'action publique (éducation populaire) vers une pluralité d'autres (pratique amateur, enseignement artistique, spectacle vivant, développement culturel, cultures régionales, etc.) a été tout sauf automatique et, s'il

¹ Ce qui n'est pas une posture obligatoirement déraisonnable, comme l'a démontré la trajectoire parallèle des musiques dites baroques, dont l'audience, aux 17^e et 18^e siècles, restait l'apanage de l'élite, mais qui, à partir des années 1950, de « Vivaldi Renaissance » aux airs pour viole de Monsieur de Sainte-Colombe, ont conquis un public demeuré réfractaire à la « grande musique » (classique).

s'est opéré assez largement, il y a eu, délibérément et non sans intention vexatoire, des laissés pour compte ;

- par ailleurs, la démocratisation culturelle, au sens d'intégration dans les dispositifs publics, a sans doute davantage signifié institutionnalisation, surtout par bureaucratisation de réseaux associatifs, que pleine légitimation au plan esthétique, qui est ici le véritable déterminant politique.

L'essai de démonstration s'appuiera sur un récit, lui-même centré sur les deux décennies essentielles qu'ont été les années 1970 et 1980. Chemin faisant, on tentera de dégager des lignes de force qui sont aussi les lignes de fuite des interactions entre une mouvance socioculturelle et un acteur public, d'autant plus central qu'il est longtemps demeuré unique.

Les tribus du « trad »

Pour introduire le récit et l'analyse, on ne peut faire l'économie d'une présentation, aussi dynamique que possible, des familles ou des tribus des musiques et danses traditionnelles françaises, dans leur ordre d'entrée en scène respectif, ce qui permettra, chemin faisant, de dérouler le fil des épisodes initiaux.

Une longue séquence initiale, qui court de 1945 à 1965, voit le règne sans partage des groupes folkloriques, tant à Paris qu'en province. Les confédérations qui structurent le mouvement se sont prestement relevées de la compromission de leurs dirigeants avec le gouvernement de Vichy (Faure 1989) et les spectacles de danses en costumes que proposent d'innombrables groupes d'amateurs touchent un vaste public. Règne sans partage mais non sans contrôle : il est exercé à la fois par le musée des arts et traditions populaires, qui héberge le siège de la CNGFF² et où règne Georges-Henri Rivière, et par les services centraux de la Jeunesse, qui comptent, dès la fin de 1944, des instructeurs spécialisés d'éducation populaire (Tétard 2010) : parmi ceux-ci, plusieurs sont des spécialistes reconnus du chant et de la danse folkloriques³, liés aux sommités scientifiques d'une discipline en plein renouvellement (Patrice Coirault, Jean-Michel Guilcher) ; organisateurs infatigables de stages de formation initiale ou continue, ils acculturent aux répertoires traditionnels une génération d'instituteurs et de professeurs d'éducation physique.

Au même moment, dans ce paysage bien ordonné, une région se singularise : il s'agit de la Bretagne⁴ où les groupes folkloriques prolifèrent comme ailleurs (sous les intitulés de cercles

²Confédération nationale des groupes folkloriques français.

³William Lemit, Pierre Panis, Marinette Aristow-Journoud, Pierre Goron, Robert Schneider.

⁴Dans les limites « historiques » des quatre départements de l'actuelle collectivité régionale, augmentés de la Loire-Atlantique.

celtiques et de *bagadou*) mais pour s'affilier à des fédérations qui se sont détachées des organismes nationaux voire n'y ont jamais adhéré. *Bodadeg ar Sonerien*⁵, *Kendalc'h* puis *War l'eur* incarnent par la musique et la danse *représentées* le mouvement culturel breton. Dans d'autres milieux bretonnants où le costume et le défilé sont moins prisés, s'invente – ou se réinvente – puis se diffuse, dans une aire géographique dépassant vite le seul centre-Bretagne finistérien, le bal « à la voix » où l'on danse principalement les répertoires traditionnels, autrement dit le *fest-noz* animés par les chanteurs de *kan-ha-diskan*.

On le sait, le combat – ou du moins la cause – régionaliste a gagné d'autres régions (terroirs occitans, Corse, Alsace, Flandres), surtout après 68 (ou a pu, dans le sillage des « événements », avancer à visage découvert), et souvent – mais non sans débat, par peur du passéisme –, il a fait des musiques et des danses traditionnelles un emblème identitaire. Se sont ainsi illustrés des associations et quelques artistes dont certains ont accédé à une audience assez large. Faute de coordination inter-régionale même informelle pour canaliser ce courant, c'est cependant la famille la moins homogène et la moins motrice mais elle reste présente dans le paysage.

La décennie 1965 – 1975, au cours de laquelle 1968 fait figure – cette fois sans contestation possible – d'année-pivot, favorise l'émergence presque simultanée des trois autres familles. Aussi serait-il singulièrement limitatif de la désigner exclusivement comme celle des « années-folk », ce qui serait prendre l'effet de mode, exploité méthodiquement donc fugacement par l'industrie phonographique, pour la cause. L'intérêt de l'effervescence d'alors est de reposer sur une dialectique singulière entre villes et campagnes mais aussi de s'inscrire dans une démarche globale, à la fois scientifique, sociale et politique, de réhabilitation de l'oralité, donc des cultures orales.

Chronologiquement, une légère antériorité peut être reconnue à ceux qui, formés par les groupes folkloriques mais capitalisant d'autres influences, comme celles de l'action catholique rurale ou de la pédagogie Freinet, entendent afficher l'égale dignité de la culture paysanne, hors de toute soumission hiérarchique ou symbolique à la culture lettrée, et ambitionnent d'illustrer sa vitalité. Les initiateurs de cette contre-offensive des terroirs, marqués à gauche, sont fréquemment instituteurs enfants d'agriculteurs, et les associations qu'ils animent sont implantées au cœur du bassin ligérien, en Auvergne, Bourbonnais, Berry et Poitou : la plus ancienne, les Thiaulins de Lignières, a été fondée en 1952 par Roger Pearson, un disciple de Pierre Panis, instructeur « folklore » et rénovateur de la bourrée berrichonne ; toutes les autres

⁵Ou BAS, mouvement de sonneurs (joueurs de binious et de bombardes) fondé en 1942 par Polig Monjaret et Dorig Le Voyer.

(les Pibolous⁶, la Marchoise de Gençay⁷, la Chavannée de Montbel⁸, les Brayauds⁹) naissent dans les années 1960 et sont elles aussi portées par des personnalités charismatiques comme Jacques Paris¹⁰ ou André Pacher¹¹ que Pierre Moulinier devait qualifier de « prophète militant de la reconnaissance culturelle du milieu rural »¹².

La pré- ou la proto-histoire du mouvement « folk » est à peine plus récente, même si son émergence est immédiatement postérieure à 1968, mais ce qui singularise cette famille par rapport à celles qui l'ont précédée, c'est son unité générationnelle – il s'agit exclusivement de « baby-boomers » – et son ancrage urbain dans les grandes métropoles universitaires, Paris et Lyon en tête.

Comme son nom l'indique, le folk(song) est la transposition en France du « revival » anglo-américain et, comme le rock and roll à la fin des années 1950, il a d'abord consisté à pratiquer les répertoires d'outre Manche ou d'outre Atlantique et il faudra une injonction de Pete Seeger¹³ pour que les nouveaux convertis s'intéressent aux chansons populaires de l'Hexagone et troquent le banjo pour la vielle à roue. Si la création de folk-clubs a été une vague aussi irrésistible que passagère, le mouvement peut être crédité d'une invention autrement durable, le « bal folk », et il a aussi fortement contribué à la relance de la fabrication d'instruments traditionnels comme l'épinette des Vosges ou la cornemuse du Centre. Il amène également les plus impliqués des musiciens amateurs qui l'incarnent avec un très vif succès d'audience, tels Jean Blanchard¹⁴, Jean-François Dutertre¹⁵, Gabriel Yacoub¹⁶ ou encore Catherine Perrier et John Wright¹⁷, à entreprendre des carrières professionnelles dont certaines se poursuivent encore aujourd'hui.

Néo-folkloristes des champs et « folkeux » des villes ont en commun, sans pour autant agir ensemble car leurs réseaux ne se croisent alors pas, le recueil de chansons inédites auprès des

⁶C'est à l'origine (1960) le nom du groupe folklorique de La Mothe St-Héray (Deux-Sèvres).

⁷Créée en 1964 par Michel et Michèle Valière à Gençay (Vienne), l'association porte aujourd'hui le nom de Centre culturel La Marchoise.

⁸Fondée en 1969 à Château-sur-Allier (Allier).

⁹Association formellement constituée en 1980 avec une activité amorcée dès 1973 au sein de l'Amicale laïque de St-Bonnet-près-Riom (Puy-de-Dôme) où elle reste implantée.

¹⁰Né en 1935, disciple de Célestin Freinet, écrivain et fondateur de la Chavannée de Montbel.

¹¹ Né en 1932 et décédé en 1996, comédien, conteur, chanteur, compositeur, écrivain, fondateur, avec l'ethnomusicologue Michel Valière, de l'Union Poitou-Charente pour la culture populaire (UPCP).

¹²Rapport de mission auprès de l'UPCP et des Ruralies, 6-7 février 1984 (archives de la direction du Développement culturel, Archives nationales [désormais AN], 870646/56).

¹³« Ne vous laissez pas coca-coloniser », lettre ouverte publiée dans *Rock&Folk* n°63 (avril 1972).

¹⁴Fondateur du groupe La Bamboche.

¹⁵Fondateur du groupe Mélusine.

¹⁶Fondateur du groupe Malicorne.

¹⁷Couple, à la ville et à la scène, de chanteurs et poly-instrumentistes, fondateurs et animateurs du Bourdon, grands spécialistes de la chanson traditionnelle francophone et des chants de marins.

personnes âgées, qu'on baptisera bientôt « collectage¹⁸ », et la volonté d'abolir la frontière entre artiste et spectateur, chacun étant convié à balancer au cours d'une même soirée de la posture d'auditeur à celle d'interprète, ce qui est, plus ou moins consciemment, un recyclage de la veillée traditionnelle, d'abord sous l'appellation importée de « hootenanny », bientôt transposée en « scène ouverte ». Les uns et les autres investissent avec une ardeur et un succès comparables les réseaux d'équipements socio-culturels des mouvements d'éducation populaire alors au zénith de leur rayonnement, au premier chef les foyers ruraux et les maisons des jeunes et de la culture ; de même, ils animent infatigablement les stages programmés par la Ligue de l'enseignement ou ses antennes départementales (fédérations des œuvres laïques), les CEMEA ou la FNAMU. Ce sont enfin des fondateurs de festivals marquants, soit, pour les plus précoces¹⁹, par l'éclat du signal envoyé qui avait valeur de manifeste, soit, pour ceux apparus à partir du milieu des années 1970, par leur longévité²⁰.

A côté de ces traits partagés, le folk détient en propre d'avoir, durant quelques saisons, incarné le versant musical de l'air du temps, celui du Larzac et du *Cheval d'orgueil* : ce ne fut qu'une mode, qui passa sans retour... Mais c'est aussi dans sa mouvance que s'est cristallisé le noyau dur de la cinquième famille, peu fournie en effectifs et d'autant plus influente qu'elle s'est positionnée comme une avant-garde, porteuse d'un projet structurant.

Procédant donc du folk, la dernière tribu s'en démarque cependant presque aussitôt, en affichant une exigence scientifique supérieure, qui conduit plus d'un de ses membres à suivre une formation diplômante en ethnomusicologie, et en démontrant des qualités d'organisation dont le mouvement folk était dépourvu. Aussi ne faudrait-il pas se laisser égarer par l'appellation qu'ils se sont choisie, celle de « musiciens routiniers », laquelle désignait les musiciens de village qui jouaient d'oreille sans avoir appris à lire une partition. Plus qu'un hommage à d'obscurs devanciers, plus même qu'une inscription volontariste et qui pourrait sembler artificielle dans la chaîne qu'ils ont formée, en la relançant et en posant l'équation entre musique traditionnelle et oralité, il faut la comprendre comme la filiation revendiquée

¹⁸La locution « enquête de terrain », en usage chez les ethnologues et les ethnomusicologues « officiels », est ignorée (de même que le terme d'« informateur »), pas nécessairement de propos délibéré, mais on peut y lire un indice supplémentaire de la distance et de l'incompréhension réciproque entre ces autodidactes de la recherche appliquée à des fins artistiques, sociales et politiques, et les professionnels de la recherche scientifique, qui ont paru vouloir faire du « musée-laboratoire » des arts et traditions populaires une citadelle inaccessible. Leur refus de donner accès aux enregistrements engrangés depuis le début des années 1940 fut d'abord un motif de frustration et de colère puis une incitation à aller sur le terrain.

¹⁹A Lambesc (Bouches-du-Rhône) dès 1969, puis à Malataverne (Drôme) en 1970 et à Vesdun (Cher) en 1971.

²⁰Le festival de Ris-Orangis (Essonne) a été programmé de 1975 à 2003 ; les Rencontres de luthiers et maîtres-sonneurs, fondées en 1976 pour le centenaire de la disparition de George Sand, proposaient en 2013 leur 38^e édition : d'abord organisées à St-Chartier (Indre) aux abords d'un château dont les souterrains (imaginaires) abritent une scène fameuse du roman éponyme de la « bonne dame de Nohant », elles se sont transportées depuis quelques années dans le parc du château d'Ars, aux abords de La Châtre.

avec une pratique interprétative tout sauf routinière et répétitive, tant les enregistrements de la première moitié du xx^e siècle comme ceux réalisés lors de leurs collectages mettent en évidence la propension et la capacité des modèles que les nouveaux « routiniers » se sont donnés à orner la ligne mélodique, à improviser à partir de timbres connus, en somme à créer.

Les « routiniers », au départ presque tous lyonnais, vont à la fois faire des émules dans une aire allant de la Franche-Comté à la Gascogne²¹ et, pour nombre d'entre eux, quitter la ville pour, s'enracinant dans leurs « terrains », tenter l'établissement en milieu rural, souvent dans le Massif central. La volonté affichée de créer et de développer un réseau privilégie donc les territoires ruraux minés par la désertification, et pour cette raison même bons conservatoires des traditions musicales. Beaucoup s'immergent en parallèle dans l'aventure de la professionnalisation, empruntant d'abord les circuits du spectacle vivant, tournées à l'étranger comprises²², pour se reconvertir, après 1990, au moins à temps partiel, dans des postes d'administrateurs associatifs, assumant et incarnant une certaine bureaucratisation du mouvement. On peut invoquer comme emblématiques de ces trajectoires idéal-typiques les noms d'Olivier Durif²³, d'Eric Montbel²⁴ et d'André Ricros²⁵.

Routiniers et néo-folkloristes partagent les mêmes convictions sur l'urgence des collectages et sur la réhabilitation des cultures paysannes ou leur réinscription dans la modernité. Favorisée par des rencontres fréquentes sur des terrains d'enquête devenus communs, la jonction des deux courants s'amorce dans la seconde moitié des années 1970 : elle sera le moteur du processus ultérieur d'institutionnalisation.

Du moment FIC à la séquence CENAM

L'histoire officielle de la mouvance dont s'imposera, dans les années 1990, l'appellation abrégée de « trad » (pour traditionnelle), assure qu'elle a longtemps grandi dans l'indifférence des pouvoirs publics et qu'il a fallu attendre l'alternance de 1981 pour que s'amorce une reconnaissance, au reste parcimonieuse, de la part du ministère de la culture. En réalité, ce dernier a pris conscience du phénomène presque un septennat plus tôt : il lui a dès lors

²¹Au plus haut de son développement, entre 1979 et 1983, la Fédération des musiciens routiniers coordonnera l'action de sept associations régionales : Auvergne, Limousin, Berry-Bourbonnais, Franche-Comté, Gascogne, Ain, Paris-banlieue.

²²Ce fut notamment le cas, durant la décennie 1980, du groupe Lo Jaï, qui réunit les Lyonnais Pierre Imbert, Eric Montbel, Christian Oller et Olivier Durif (que remplacera le Languedocien Guy Bertrand).

²³Violoniste, membre fondateur des ensembles Le Grand Rouge et Lo Jaï, rédacteur en chef de la revue *Modal*, directeur du centre régional des musiques et danses traditionnelles du Limousin, président de la fédération des associations de musiques et danses traditionnelles.

²⁴Joueur de cornemuses, membre fondateur des ensembles Le Grand Rouge et Lo Jaï, ethnomusicologue, co-directeur du centre des musiques traditionnelles de Rhône-Alpes.

²⁵Chanteur, fondateur du label discographique Silex, directeur de l'Agence des musiques des territoires d'Auvergne (AMTA).

accordé son attention et prodigué son soutien, quoiqu'à une échelle modeste et par le biais de deux structures assez périphériques, le Service des études et recherches et le Fonds d'intervention culturelle (FIC).

Parce qu'il était notamment chargé de favoriser le rééquilibrage de l'offre culturelle au profit des territoires les moins irrigués, le FIC (Mollard 2009) a surtout apporté son appui aux acteurs des musiques et danses traditionnelles opérant en milieu rural et il a eu le nez creux en jetant son dévolu sur l'UPCP dont il a soutenu une création ambitieuse, la *Geste paysanne*²⁶. Mais il s'est également intéressé au travail du Conservatoire occitan de Toulouse et noué des contacts avec d'autres associations qui serviront d'appui lors de la séquence suivante. Quant au service des études, chargé d'évaluer l'action du FIC, il s'est scrupuleusement documenté sur les organismes bénéficiant de ses concours financiers, accroissant ainsi leur visibilité dans les cercles institutionnels.

Si la portée de ces manœuvres d'approche méritait d'être réévaluée, il est incontestable que la décennie 1980 a été, et de loin, autrement brillante et déterminante. En raison, d'abord, de la force et de l'engagement des personnalités qui ont alors rallié le ministère et au premier chef, Maurice Fleuret, charismatique directeur de la musique (puis de la musique et de la danse) d'octobre 81 à l'automne 86 (Veitl et Duchemin 2000). C'est sous son impulsion que s'amorce le processus d'institutionnalisation tant espérée par le milieu et que croît dans des proportions inusitées, le montant des subventions, qui passe d'1,5 MF en 1981 à 6,5 MF en 1985. Mais Fleuret savait s'entourer et le rôle du chargé de mission qu'il s'est choisi en la personne de l'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob²⁷ est d'une importance presque égale car il a pu ainsi bénéficier d'utiles clés de lecture anthropologiques pour appréhender un milieu social et artistique qui ne lui était pas familier. L'un et l'autre ont enfin su trouver dans un autre satellite du ministère, le Centre national d'action musicale (CENAM), le relais opérationnel approprié, tant technique ou financier que relationnel, avec un intermédiaire nommé Philippe Krümm²⁸ qui avait été une des figures des milieux folk parisiens. Sans oublier d'autres appuis, y

²⁶Spectacle mêlant théâtre, chant, danse et effets pyrotechniques créés à Verruyes (Deux-Sèvres) en 1974 et redonné dans le même lieu en 1976. *La Geste paysanne*, très progressiste de propos, est réputée avoir été plagiée, avec des options idéologiques à l'opposé, par les concepteurs de la « cinéscénie » du Puy-du-Fou.

²⁷Directeur de recherche (aujourd'hui honoraire) au CNRS, il a travaillé au département d'ethnomusicologie du MNATP (1964-1968) avant de rallier celui du musée de l'Homme. Ses recherches de terrain l'ont successivement conduit en France, en Afrique du Nord, en Sardaigne, en Roumanie et en Albanie. Durant la période où il a été chargé de mission auprès de Maurice Fleuret, il a fondé la Société française d'ethnomusicologie (1984).

²⁸Recruté au CENAM sur la recommandation du directeur de la MJC de Ris-Orangis où il assurait des cours d'accordéon diatonique, instrument dont il reste, en qualité d'organologue, l'un des grands spécialistes mondiaux, Philippe Krümm a été secrétaire de la commission consultative des musiques traditionnelles (1982-1984). Il a participé à la fondation de *Trad-Magazine* (1989) : il en est à nouveau le rédacteur en chef et il assume les mêmes fonctions pour deux autres titres de la presse spécialisée (*Mondomix* et *Accordéons & accordéonistes*) ; il a dirigé les Rencontres internationales de luthiers et maîtres-sonneurs entre 2002 et 2005.

compris budgétaires, provenant de nouveaux services de l'administration centrale pour coordonner l'action territoriale (direction du développement culturel) ou pour dynamiser la recherche ethnologique (mission du patrimoine ethnologique²⁹). Il n'est donc pas exagéré de parler de cogestion pour caractériser ces années 1980, exaltées et créatives.

La chronique particulièrement riche de la décennie est scandée par des événements dont l'effet cumulé est rien moins que l'émergence et la reconnaissance d'un nouveau secteur de la vie musicale. Le processus s'engage en avril 1982 aux assises des collecteurs de musique traditionnelle que la Fédération des musiciens routiniers organise, avec la direction de la MJC de Ris-Orangis (Essonne), en banlieue parisienne. En effet, Maurice Fleuret se rend à cette réunion : la prise de contact est rude pour le directeur de la musique, vivement pris à partie par des militants associatifs qui saisissent l'occasion de purger leurs rancœurs auprès du représentant de l'institution, mais l'épreuve du feu cesse vite devant l'offre de dialogue dont il est porteur. On se quitte bons amis en ayant résolu la création d'une commission consultative des musiques traditionnelles, qui sera prestement mise sur pied et se réunira de façon soutenue jusqu'à la fin de 1983.

Tout aussi rapidement est décidée la programmation concertée de rencontres thématiques en région, financées par le ministère, qui renforcent l'inter-connaissance mutuelle des réseaux du « trad » et qui permettent aux responsables de la direction de la musique de prendre la mesure des potentialités du mouvement. Il faut en particulier citer le colloque « de la recherche à la création », qui s'est tenu en 1984 à Clermont-Ferrand³⁰ : triomphe collectif pour les musiciens routiniers, il a, aux dires de Bernard Lortat-Jacob, fait figure de chemin de Damas pour Maurice Fleuret³¹. Désormais tout acquis à la cause, le directeur de la musique s'attache au développement de l'enseignement de l'ethnomusicologie en subventionnant l'existant³² puis en favorisant la création de nouveaux cursus (Nanterre, Tours) ; il fait également attribuer des bourses de recherche à des musiciens soucieux d'étayer scientifiquement leur démarche.

S'il ne la provoque pas, Maurice Fleuret soutient dès sa création en 1985 la Fédération des associations de musiques traditionnelles (FAMT), dans laquelle se fond la Fédération des

²⁹Composante de la direction du patrimoine, la mission, épaulée par le conseil du patrimoine ethnologique, a aidé la direction de la musique à subventionner des cursus universitaires d'ethnomusicologie et elle a également financé des contrats de recherche attribués à des associations et à des musiciens-chercheurs de la mouvance « trad ».

³⁰Mais des journées d'étude sur la facture instrumentale, tenues antérieurement (avril 1983) à St-Antonin Nobleval (Tarn-et-Garonne), avaient déjà été perçues comme marquantes.

³¹"Maurice et les musiques trad' ", Hommage à Maurice Fleuret, *Trad Magazine*, n°10 (mai-juin 1990), p. 7-8.

³²Qui se résumait à un séminaire de l'Ecole des hautes études en sciences sociales assuré au musée national des arts et traditions populaires sous la direction de Claudie Marcel-Dubois.

musiciens routiniers, rejointe par d'autres associations « historiques », et dont le propos initial est l'édition de la revue *Modal*.

Grand réformateur de l'enseignement musical en France, en cohérence avec son passé de délégué général des Jeunesses musicales de France, Maurice Fleuret, inspiré par une note programmatique de Bernard Lortat-Jacob qui date de mai 1982³³, inclut les musiques traditionnelles parmi les disciplines instrumentales où peuvent être obtenus le certificat d'aptitude et le diplôme d'Etat aux fonctions d'enseignant et de chef de département dans les conservatoires et les écoles de musique : des sessions d'examen, suivies des premiers recrutements, se tiennent en 1987 quelques mois après sa démission du poste de directeur de la musique et de la danse.

D'une façon générale, ce départ, dans le contexte de la cohabitation entre un président socialiste et un premier ministre gaulliste, n'affecte pas le mouvement que Fleuret avait lancé, d'autant que l'alternance politique à rebours du printemps 1988 provoque une nouvelle accélération, à la faveur d'un événement, le bicentenaire de la Révolution française et plus particulièrement le défilé conçu par Jean-Paul Goude pour le 14 juillet, qui accroît considérablement la visibilité des musiques traditionnelles en faisant défiler sur les Champs-Élysées, et en mondovision, un millier de joueurs de vielles, cornemuses, galoubets, fifres, accordéons diatoniques, violons et autres tambourins³⁴.

L'année 1989, adossée à un septennat de mesures favorables dont elle capitalise les effets vertueux, se termine en apothéose avec de nouvelles assises des musiques traditionnelles : alors que les précédentes avaient eu lieu en banlieue, dans un quasi terrain vague, celles-ci se déroulent au cœur de Paris, à la Maison des cultures du monde, et si le ministre de la culture n'y est pas physiquement présent, il fait lire le discours qu'on lui avait préparé pour la circonstance³⁵. Organisatrice des assises, la FAMT y achève la mue qui la fait passer du rôle de simple comité de rédaction d'une revue au statut de représentant officiel, qui plus est exclusif, d'un courant de la vie musicale dont l'importance – relative – s'impose à tous. Les débats des assises se confondent d'ailleurs avec ceux d'une assemblée générale extraordinaire puisqu'un consensus se dégage pour que les groupes de travail entre lesquels les participants se sont répartis pour débattre se pérennisent sous la forme de commissions thématiques

³³Sans doute transmise à l'initiative de Maurice Fleuret, elle figure parmi les dossiers « Cultures régionales » constitués par Jacques Renard, conseiller technique au cabinet de Jack Lang (AN 870300/10).

³⁴J'ai consacré à cet épisode mémorable une étude qui devrait paraître prochainement en édition électronique complétée par un dossier multimédia dans la collection des Carnets du Lahic.

³⁵Discours par Michel de Lannoy, ethnomusicologue et premier inspecteur Musiques traditionnelles. Le texte en est conservé dans les archives du cabinet Jack Lang, papiers Alain Arnaud (AN 970175/10).

permanentes³⁶, juxtaposées aux organes statutaires usuels (conseil et bureau). Autre indice de structuration et de professionnalisation, la FAMT a recruté quelques mois avant les assises un permanent salarié³⁷ dont la première mission a consisté à sécuriser leur organisation mais dont il faut surtout retenir le titre de « coordinateur » qui lui a été attribué car il caractérise bien le mode de gouvernance que le mouvement veut adopter³⁸ pour animer un réseau de plus en plus formalisé.

Positionner la FAMT en tête de réseau correspond d'ailleurs aussi au souhait du ministère de la culture qui souhaite avoir un interlocuteur national au niveau central, relayé régionalement par des structures que suivraient ses services déconcentrés. Il est donc, plus ou moins explicitement, l'instigateur du concept de « centre de musiques et danses traditionnelles en région » (CMT ou CMDT-R) qui, à défaut d'être un label, doit devenir un modèle permettant, par le biais du cahier des charges annexé à une convention triennale d'objectifs, de faire entrer dans un moule uniforme des associations implantées d'assez longue date, quelle que soit la diversité de leurs origines, de leurs environnements institutionnels et de leurs parcours, et de leur adjoindre des structures plus récentes ou encore à monter de toutes pièces.

C'est ainsi que, dès 1990, sont identifiés comme « CMT » l'UPCP poitevine, le Conservatoire occitan de Toulouse, le breton Dastum et, au titre de la région Ile-de-France, la MJC de Ris-Orangis. Dans le même souffle ou peu s'en faut, les directions régionales des affaires culturelles territorialement compétentes conventionnent les très jeunes Agence des musiques traditionnelles d'Auvergne³⁹ et centre Lapios (Aquitaine⁴⁰), ou encore portent sur les fonts baptismaux, malgré le peu d'empressement du conseil régional, le centre Rhône-Alpes⁴¹ (CMTRA) ; plus tardivement et surtout plus fugacement ou dans une configuration moins ambitieuse viendra le tour du Limousin⁴², du Languedoc-Roussillon⁴³, de Provence-Alpes-

³⁶Se mettront ainsi en place, au cours de l'année 1990, des commissions Formation, Recherche, Documentation et Danse, à la longévité très inégale mais parfois remarquable. Ainsi la commission Documentation demeure-t-elle active en 2014.

³⁷Il s'agit de Jany Rouger, qui avait été le premier président de la FAMT et qui a également présidé l'une de ses principales composantes, l'UPCP.

³⁸Ce titre sera abandonné en 1999, au profit de celui, plus classique, de « directeur ». Il est vrai qu'entretemps d'autres salariés ont été recrutés qui ont fini par former une équipe justifiant la désignation d'un cadre dirigeant.

³⁹Cette « agence », déjà mentionnée à la note 25, prenait la suite de l'association des musiciens routiniers d'Auvergne. Rebaptisée Agence des musiques des territoires d'Auvergne, elle a gardé le sigle d'AMTA.

⁴⁰Après la liquidation de cet organisme dès 1994, le relais a été pris la même année par une nouvelle association, le Carrefour aquitain, implanté à Agen.

⁴¹Espérée dès 1990, la validation des statuts puis l'activation officielle de la structure n'interviendront dès 1992, principalement du fait de la valse-hésitation du conseil régional quant au principe puis au montant de sa participation financière.

⁴²Comme en Auvergne, c'est l'association des musiciens routiniers qui se perpétue sous la nouvelle appellation de centre régional des musiques traditionnelles en Limousin (CRMT-L).

⁴³Entre 1994 et 2004.

Côte d'Azur⁴⁴ et de la Corse⁴⁵, sans oublier la création à l'échelle infra-régionale de centres en Berry⁴⁶ et en Roussillon⁴⁷.

Doit enfin être interprétée comme complémentaire de cette démarche volontariste de maillage territorial, au demeurant lacunaire puisqu'elle laisse en dehors du mouvement la Normandie, le Nord Pas-de-Calais et toutes les régions du quart nord-est de la France, la relance en 1991-1992 d'un Centre d'information des musiques traditionnelles (CIMT), qui réactive, en la transférant à Paris, une structure confiée en 1988, sur sa proposition, à un très bon connaisseur du milieu, Roland Delassus. Alors que celui-ci s'investit dans la fondation et la direction du bimestriel *Trad'Magazine*, le CIMT est incorporé au CENAM qui recrute pour l'incarner Jean-François Dutertre, ancien fondateur du folk-club Le Bourdon, membre du trio Mélusine et très investi dans le syndicalisme musical⁴⁸. Chargé de missions d'information et de formation au bénéfice, prioritairement, des musiciens professionnels, J.-F. Dutertre rejoint également la FAMT comme administrateur et il y assure, durant une décennie, les fonctions de secrétaire général. Lors de la mise en liquidation du CENAM, en 1994, son bilan est jugé suffisamment substantiel pour que les moyens de poursuivre l'action engagée lui soient donnés avec le transfert du CIMT au sein de l'IRMA⁴⁹.

Le mouvement que dessine cette chronique a des allures de *success story*, ce qu'il faut immédiatement nuancer en soulignant qu'il s'est agi plutôt d'un rattrapage et même de la simple amorce d'une mise à niveau. Et surtout, ce mouvement s'enraye au moment même où l'ascension paraissait irrésistible : c'est assez brutalement que le tempo ralentit, dans un contexte de retournement conjoncturel global, et, d'abord insidieusement, le climat change. Le premier symptôme en est l'enlissement puis l'annulation d'un « grand événement » exclusivement dédié aux musiques traditionnelles, que Jack Lang avait commandé dans l'euphorie du défilé du 14 juillet 1989 mais dont il se désintéressera vite pour diverses raisons. Sans toutes les énumérer, on retiendra que semblent avoir surtout joué, dans son entourage, la peur du ridicule attachée à un genre si peu « distingué » culturellement et sans doute la prise

⁴⁴Après une phase de préfiguration qui localisait le centre dans les Alpes-Maritimes, une mission des musiques traditionnelles a été créée à Aix-en-Provence en 1999 au sein de l'agence régionale de la musique et demeure identifiée au sein de l'Arcade Paca. Les responsabilités en matière de conservation des archives sonores, qui font partie des missions des CMT-R, sont déléguées à la phonothèque de la Maison méditerranéennes des sciences de l'homme.

⁴⁵Activé vers 1998, mis en liquidation en 2013.

⁴⁶Créé en 1997, couvrant les départements du Cher et de l'Indre, implanté à La Châtre, ce centre n'a fonctionné que deux années.

⁴⁷Il s'agit du centre international de musique populaire (CIMP) de Céret, créé en 1987 mais conventionné bien après. Détenteur et donataire d'importantes collections instrumentales, il a développé une activité muséale sous le nom de MùSIC (musée des instruments – Céret).

⁴⁸Au SFA (syndicat français des artistes-interprètes), affilié à la CGT. Sur les débuts et le nouveau départ du CIMT, il existe un dossier éclairant dans les archives du CENAM (AN 940396/6).

⁴⁹Centre d'Information et de Ressources sur les Musiques Actuelles.

de conscience du risque politique, voire idéologique, que le parrainage d'une telle manifestation pouvait comporter pour un homme qui cherchait alors à se donner une stature présidentielle.

La volte-face intervient en effet au moment où le débat d'opinion accorde une place croissante à ce qu'on désignera bientôt comme un « passé qui ne passe pas » (Conan et Rousso 1994), et au lendemain de la parution du livre de Christian Faure sur *Le Projet culturel de Vichy*, où l'historien entreprend de démontrer que la politique culturelle de l'Etat français avait pour référence quasi exclusive le folklore des campagnes françaises. A défaut de détenir la preuve que cet ouvrage, paru chez un éditeur universitaire et peu commenté lors de sa sortie en dehors du cercle des spécialistes, ait été repéré, lu et commenté au cabinet du ministre, il est troublant de constater que c'est bien à l'orée des années 1990 que le soutien aux musiques traditionnelles cesse d'être mis en avant dans la communication institutionnelle et que s'amorce un désengagement bien antérieur à celui dont se plaindront les acteurs culturels et les élus locaux une bonne décennie plus tard. L'emploi du terme de cogestion perd en tout cas sa pertinence pour désigner une tutelle qui se normalise et où les traces de l'ancienne connivence deviennent de plus en plus indétectables.

Une reconnaissance tronquée

Cet élan stoppé, le fait qu'on cesse alors de revendiquer l'existence d'une politique ministérielle des musiques et danses traditionnelles, ce qui ne signifie pas qu'il n'y en ait plus mais laisse entendre qu'on préfère ne pas le clamer, bref cette inversion de posture sont d'autant plus remarquables qu'ils partent de l'entourage de celui-là même qui avait initié le processus de reconnaissance, mais aussi d'autant plus implacables que l'interruption du processus a fixé une ligne que l'appareil administratif ne demandait qu'à s'approprier et dont il ne s'est de fait jamais écarté depuis. Si l'institutionnalisation a continué d'être encouragée, comme la professionnalisation d'être accompagnée, on a alors en quelque sorte repassé le seuil de la légitimation pleine et entière de l'esthétique dont ces musiques et ces danses sont porteuses, pour la laisser en suspens, dans un inachèvement qui continue de la caractériser.

Cette mise à distance relative a du reste été facilitée par les risques de « contamination » folklorique, qui étaient à la fois induits par les démarches d'acteurs de cette mouvance et par la confusion régnant dans les idées qui ont pu sur le sujet inspirer certains successeurs de Jack Lang. Ainsi Jacques Toubon, à sa décharge (?) plus féru de création contemporaine que de musiques traditionnelles, a-t-il cru bon d'aller inaugurer en 1993 un festival « mondial » de

folklore à l'esthétique on ne peut plus désuète⁵⁰ et de prononcer, à cette occasion, un discours où il s'interrogeait sur un « éventuel rattachement du folklore au ministère⁵¹ ». Sur cette pente glissante, il est allé jusqu'à confier, de conserve avec son collègue en charge du portefeuille de la jeunesse et des sports, une mission « sur la place et la diffusion de la musique, du chant et de la danse dans leur aspect traditionnel et populaire » à un conseiller technique et pédagogique de l'éducation populaire, Jean Roche, qui se trouvait être aussi sinon surtout président d'un autre festival folklorique⁵².

Prisant peu ce voisinage encombrant, les cadres de la direction de la musique et de la danse ont alors pressé les responsables de la FAMT et des CMT en région de sortir d'une vision trop ruraliste et gallo-centrée du patrimoine à préserver et à valoriser, pour s'ouvrir aux cultures immigrées. C'était, à l'adresse de certains, méconnaître des initiatives qui n'avaient pas attendu l'injonction⁵³ mais le propos, dans sa globalité comme dans sa répétitivité, dénotait à la fois une forme d'impatience et, en creux, le constat d'une divergence d'ambitions.

De fait, les territoires d'implantation et d'inscription des musiciens traditionnels, comme ceux des publics dont ils recherchaient prioritairement l'approbation, restaient les *terroirs*, alors même que les musiques qu'on commençait de qualifier d'« actuelles » et dont ils se revendiquaient du reste et de propos délibéré, ressortissaient essentiellement de la sociabilité urbaine. Réticents à l'idée de déplacer le centre de gravité du mouvement et au fond de se

⁵⁰Il s'agit du festival de Confolens (Charente), fondé en 1957 et qu'a dirigé pendant de longues années Henri Coursaget. Il est vrai qu'avant Jacques Toubon, Jack Lang n'avait pas cru devoir refuser à Jean-Yves Le Drian, alors jeune député-maire socialiste de Lorient, une visite d'une journée au Festival interceltique de 1985, malgré les mises en garde de ses services contre cette « grande kermesse où, de l'accumulation des manifestations, de niveau très variable (contestable pour ce qui concerne la création musicale), ne se dégage pas une véritable identité » [et] « dont le succès populaire [n'est] (...) pas forcément garantie de qualité. » (note au cabinet du ministre, 25 juillet 1985, AN 870300/10).

⁵¹Cette déclaration est rappelée dans une note interne de la direction de la musique et de la danse (DMD) en date du 16 janvier 1995 (AN 20010276/14). L'hypothèse du transfert de la tutelle des associations folkloriques, de Jeunesse et sports à la Culture, est ardemment combattue par les services, qui avaient déjà tenté de décourager le ministre de faire le voyage de Confolens en rappelant la doctrine suivant laquelle « la DMD n'intervient pas financièrement en matière de soutien aux festivals folkloriques en raison du faible intérêt culturel et artistique de ces activités » (note au cabinet, 20 juillet 1993, AN *ibidem*).

⁵²La lettre de mission, datée du 13 mars 1995, chargeait Jean Roche de dresser un état des lieux des pratiques et « des relations entre amateurs et professionnels » en matière d'arts et traditions populaires, et de faire des propositions de développement pouvant consister à « définir le cadre d'une éventuelle tutelle d'un ou plusieurs départements ministériels ». (archives de la direction de la musique et de la danse, AN 20010276/14). Un rapport fut bien remis et... prestement enterré (voir à ce propos le dossier d'archives intermédiaires du ministère de la culture, cote provisoire 07V102/28). Nonobstant, Jean Roche fit, entre 1996 et 1998, des tentatives répétées d'obtenir une subvention du ministère de la culture pour son festival de Gannat (Allier), avec le soutien du maire de Moulins, alors ministre du logement, et même l'appui du sous-préfet de Vichy. Ces efforts ne lui valurent rien de plus qu'une inspection dont les conclusions n'allèrent évidemment pas dans le sens de l'attribution d'un concours financier ; à l'inverse, le Festival interceltique de Lorient est parvenu dans les mêmes années à maintenir sa subvention, même si les services centraux et déconcentrés du ministère ont veillé à en modérer le montant (archives intermédiaires du ministère de la culture, cote provisoire 07V102/30).

⁵³Celles, en particulier, d'Eric Montbel et de Jean Blanchard, co-directeurs du CMT Rhône-Alpes, comme de Gilles Régnard, directeur de la MJC et du festival de Ris-Orangis, dont les successeurs respectifs maintiennent et ne cessent d'approfondir la ligne d'ouverture et de croisement avec les musiques « importées ».

libérer des chaînes symboliques dans lesquelles les enserrait l'emploi quasi-réflexe du terme de « racine », les responsables associatifs du « trad » ne pouvaient concevoir une stratégie de développement qui s'affranchît, au risque du reniement, des valeurs fondatrices du mouvement, à savoir la dignité de la culture orale paysanne. Cause d'une incontestable légitimité démocratique, et qui s'incarnait dans des actions d'animation socio-culturelle manifestant la vitalité et la volonté de survivre de pays affectés par la dépopulation voire par la désertification, mais qui pouvait aussi bien être perçue comme un combat d'arrière-garde, insusceptible d'éveiller le moindre écho dans les « quartiers » : d'où, de la part d'un Etat culturel axant ses priorités politiques – donc budgétaires – sur ses clientèles sociologiquement dominantes, le retour à un soutien a minima, après quelques saisons d'engagement plus marqué, mais à dire vrai plus « moral » ou intellectuel que financier.

Et c'est sans doute la constance du faible niveau des subventions qui permet de comprendre que le retrait (ou la prise de distance) n'ait pas cassé le ressort d'un mouvement qu'on peut dire ontologiquement frugal et dont la perpétuation semble avoir reposé sur la combinaison d'au moins cinq facteurs.

En premier lieu, la modestie des structures et des entreprises, parce que, native, elle a été moins subie qu'assumée, a garanti et semble encore garantir leur longévité et leur solidité. Il est par exemple significatif que des associations apparues au fil des années 1950, 60 ou 70, sont encore dans le « circuit ». On peut faire la même remarque pour des festivals dont, du reste, les organisateurs sont précisément ces associations, et qui n'ont jamais cherché à mobiliser plus de quelques milliers de fidèles à chacune de leurs éditions : ainsi de la Bogue d'or à Redon et de la Fête de la vielle en Morvan⁵⁴ (fondées toutes deux en 1978), du festival De Bouche à Oreille⁵⁵ à Parthenay (1987) ou, plus récemment (1997), des Joutes musicales de printemps à Correns (Var).

On peut y voir la confirmation des analyses de Bernard Lortat-Jacob qui, dans une note et un rapport d'inspection adressés à Maurice Fleuret en 1983 et 1984⁵⁶, soutenait que les manifestations de masse comme les grands équipements étaient incompatibles avec l'esprit du « trad », les capacités de ses acteurs et au fond les attentes de ses publics, et qui ne jurait que par le concept d'« auberges musicales⁵⁷ », « petits centres » implantés « autour de pratiques

⁵⁴D'abord à Montsauche (Nièvre) puis, à partir de 1982, à Anost (Saône-et-Loire).

⁵⁵Dont les deux premières éditions s'affichaient comme le « festival des musiques métissées ».

⁵⁶Respectivement datées du 3 mars 1983 et d'août 1984, elles figurent dans les archives de la direction de la musique et de la danse (AN 920297/1 et 20000194/7).

⁵⁷La paternité de la formule semble revenir au chanteur provençal Jean-Marie (Jan-Mari) Carlotti, fondateur de l'ensemble Mont-Joïa et des Rencontres musicales méditerranéennes, dont les premières éditions (1976 à 1978) se sont déroulées à Vitrolles (Bouches-du-Rhône), aux centres Fontblanche.

régionales encore bien vivantes ». Pour illustrer sa thèse, il s'appuyait sur le prototype de la *Casa musicale*, fondée à Pigna (Haute-Corse) et qu'il fréquentait en spécialiste des polyphonies paysannes de Méditerranée⁵⁸. Mais il aurait pu également citer la communauté berrichonne des Thiaulins au château du Plaix⁵⁹ ou la ferme bourbonnaise d'Embraud⁶⁰, siège de la Chavannée de Montbel. En tout cas, ces modèles ont fait école et, de façon plus ou moins consciente, ont inspiré la création de la Maison des cultures de pays par l'UPCP à Parthenay (inaugurée en 1993), du Gamounet par les Brayauds à St-Bonnet-près-Riom (Puy-de-Dôme), du Chantier à Correns (2002), de la Maison du patrimoine oral à Anost (ouverte en 2008) ; on peut même leur rattacher, me semble-t-il, quitte à relever l'évolution que son implantation traduit, le très urbain Nouveau Pavillon qui a ouvert dans une commune de la banlieue nantaise en 2004.

La prise de relais financier par les collectivités locales, quoique tardive, fournit une deuxième explication. Ni marquée ni affichée, sauf exception, dans les années 1980, alors que s'opéraient les transferts de compétences amenés par les lois de décentralisation, elle s'est renforcée au fur et à mesure que les exécutifs territoriaux ont pris la mesure de leurs nouvelles prérogatives et se sont aussi retrouvés, pour la plupart, dans le même camp politique que les initiateurs de cette réforme majeure. En phase avec un basculement repérable aussi bien dans le secteur du patrimoine que dans celui du spectacle vivant, les subventions des collectivités locales aux associations de musiques et danses traditionnelles sont devenues à tous égards plus importantes que les concours financiers de l'Etat.

En troisième lieu a joué une gestion discrètement virtuose du temps et de l'espace. Sans qu'il ait été besoin d'une instance de régulation, l'offre en termes d'activités collectives et de manifestations (stages, bals, festivals) s'est répartie de façon harmonieuse, tant sur le plan calendaire que géographiquement, par l'alternance et la complémentarité de l'ordinaire et du saisonnier, du local et du national : il en est résulté un agenda du « trad » aux rendez-vous bien repérés mais avec des respirations – émergence de nouveaux festivals compensant l'arrêt de certains de leurs devanciers – qui ont jusqu'à présent prévenu le risque d'enfermement dans une routine.

Une quatrième explication, à laquelle il est tentant d'attribuer une part prédominante, réside dans l'investissement sur les institutions publiques de l'enseignement artistique. Comme il a été exposé ci-dessus, c'est Maurice Fleuret qui a donné l'impulsion, portée comme une option

⁵⁸Voir à ce sujet les courriers échangés entre le FIC et la DMD (AN 870311/21, 20000194/8 et 20060272/4).

⁵⁹À St-Hilaire en Lignières (Cher). L'implantation date de 1961.

⁶⁰À Château-sur-Allier (Allier). Cet ancien corps de ferme a été acquis par l'association en 1978.

stratégique pour bousculer le modèle académique de l'éducation musicale en faisant droit, dans les conservatoires, aux apprentissages sans partition. Si l'irruption des musiques traditionnelles, mais aussi du jazz, dans les conservatoires s'est d'abord heurtée aux réticences des musiciens classiques et si elle a à peine moins hérissé les plus radicaux des « tradeux », prompts à débusquer toute compromission avec l'« establishment », les préventions sont vite tombées, ce qu'ont prouvé les inscriptions en nombre aux premiers examens d'aptitude comme aux formations préparatoires. Au-delà des emplois stables et du statut socio-professionnel que la réforme a procurés à un bon nombre de « musicos » qui jusqu'alors « galéraient », elle a aussi normalisé la pratique d'instruments et de répertoires qui cessaient d'être – seulement – l'expression quintessenciée d'une identité régionale.

Le pari de l'entrisme vertueux et fécond – Fleuret parlait malicieusement de « pollution » ou de « gangrène » – a donc été gagné et ses effets induits sont tout sauf négligeables. Outre l'instauration d'un vecteur durable de professionnalisation, il n'est pas abusif de mettre à son crédit le renouvellement générationnel des praticiens, amateurs dans leur grande majorité, et l'élévation du niveau technique des instrumentistes et des chanteurs.

Enfin il a au moins favorisé ce qui apparaît comme le cinquième facteur d'inscription du mouvement « trad » dans la durée, et qui est un indice de maturité (de modernité ?) dans la fidélité à ce qu'on pourrait appeler la démocratie culturelle participative : son public ou, mieux, ses adeptes sont aujourd'hui beaucoup moins obnubilés que la génération des années 60-70 par les débats sur l'authenticité, l'identité, les racines ou la notion même de tradition, ce qui a libéré une créativité convaincante et favorisé la réceptivité des connaisseurs aux expérimentations stylistiques.

François Gasnault
Conservateur général du patrimoine
Chercheur au Lahic (IIAC)

Bibliographie

FAURE CHRISTIAN 1989, *Le projet culturel de Vichy*, CNRS Editions.

MOLLARD CLAUDE 2009, *L'ingénierie culturelle et l'évaluation des politiques culturelles en France*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je

TÉTARD FRANÇOISE 2010, *Les instructeurs spécialisés d'éducation populaire, un corps privé d'intérêt public (1944-1971)*, dans *Cadres de jeunesse et d'éducation populaire 1918-1971*, La Documentation française.

VEITL ANNE ET DUCHEMIN NOÉMI, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Comité d'histoire du ministère de la culture.