

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

215-216 | 2015

Connaît-on la chanson ?

Hootenanny au Centre américain

L'invention de la scène ouverte à la française (1963-1975)

Hootenanny at the American Center. Inventing the Open Stage in France
(1963-1975)

François Gasnault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23928>

DOI : 10.4000/lhomme.23928

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 13 novembre 2015

Pagination : 149-169

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

François Gasnault, « *Hootenanny* au Centre américain », *L'Homme* [En ligne], 215-216 | 2015, mis en ligne le 12 novembre 2017, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23928> ; DOI : 10.4000/lhomme.23928

Hootenanny au Centre américain

L'invention de la scène ouverte à la française (1963-1975)

François Gasnault

*La chanson, toute espèce de chanson,
demeura toutes ces années
la divinité vénérée en ce lieu.*
Lionel Rocheman

HOOTENANNY ? En traduction littérale, « hululement de nourrice ». Autrement dit, une appellation doucement moqueuse pour caractériser les chants par lesquels sont bercés les enfants et qui sont transmis de génération en génération. Par extension l'intitulé choisi, un peu par antiphrase ou pour redoubler d'ironie, à l'époque du New Deal, aux États-Unis, pour désigner les rassemblements politiques et syndicaux où alternaient discours, débats et séquences chantées de « folk » et « protest songs », genre où s'illustraient alors Woody Guthrie et bientôt Pete Seeger. Comme ces interventions chantées en manière de harangue s'intercalaient de la façon la plus spontanée, le terme s'est appliqué à des réunions dont le motif principal voire exclusif était le chant, non pas délégué à des artistes mais donné à tour de rôle à qui, dans l'assistance, voulait faire entendre sa voix.

Au début des années 1960, le mot comme la pratique qu'il recouvrait ont traversé l'Atlantique et se sont fixés à Paris, près de Montparnasse, dans un lieu où il n'était pas illogique – mais pas pour autant prévisible – qu'ils viennent s'acclimater : l'*American Students' and Artists' Center*, plus connu sous le nom de « Centre américain » (Delanoë 1994). Très vite, les initiateurs américains de cette transposition ont passé la main à un Français, ami de fraîche date, que rien ne destinait objectivement à s'en mêler mais que cette opportunité a raffermi dans un projet de radicale reconversion professionnelle. Cet aventurier s'appelle Lionel Rocheman et il a fait du *hootenanny* parisien, qui a duré douze ans, la matrice d'une révolution musicale laquelle, au-delà des pratiques chansonniers, s'est propagée dans la France entière.

CONNAÎT-ON LA CHANSON ?

Plutôt que de s'appesantir sur le contraste entre l'enchaînement hasardeux des faits et la profondeur des réactions en chaîne qu'ils ont déclenchées, tant la faculté de sidération du cliché semble éventée, on se propose d'analyser comment la perception de l'effet d'aubaine a forgé une communauté relativement durable d'artistes et de publics dont pourtant les options esthétiques étaient foncièrement peu compatibles, ce qui s'est avéré quand elles ont pu à nouveau se différencier. On s'attachera plus encore à montrer comment le *hootenanny*, en permettant l'émergence d'un mouvement esthétique, le « folk », a rendu possible la relance à nouveaux frais d'un genre qui semblait irrémédiablement déprécié : la chanson traditionnelle française, genre dont on dira d'emblée qu'il a procédé à son *blanchiment*, sur le terrain politique, et à sa réinvention, au plan sonore.

Sans être périlleux, le déploiement heuristique nécessaire à cette démonstration n'a cependant guère été facilité par le manque de consistance et de continuité des sources mobilisables. Le mode même de fonctionnement du *hootenanny*, peu formalisé juridiquement et économiquement, ne produisait guère d'archives écrites. Par ailleurs, on a perdu la trace de celles du Centre américain depuis sa cessation d'activité en 1994¹ et, s'il faut en croire l'une des rares personnes à les avoir consultées avant cette date, elles étaient de toute façon « relativement maigres [...] avant les années 1970 » (Delanoë 1994 : 16). Lionel Rocheman a, pour sa part, conservé quelques affichettes et dépliants², de même que le journaliste Jacques Vassal, chroniqueur à *Rock & Folk*, a réuni les articles qu'il lui a consacré. Les sources primaires comprennent enfin les archives audiovisuelles de l'émission *Épinettes et Guimbardes* dont Rocheman était producteur et qui a été en partie tournée au Centre américain.

Les écrits à caractère mémoriel sont relativement abondants et parfois détaillés, à commencer par le livre de souvenirs de Lionel Rocheman, *La Tendresse du rire* (2005) : leurs imprécisions et leurs contradictions, notamment en matière de chronologie, sont aussi symptomatiques que troublants. On dispose encore de témoignages oraux recueillis soit dans le cadre d'émissions de radio³, soit lors de la préparation du livre déjà référencé de Nelcya Delanoë sur l'histoire du Centre⁴. Enfin, j'ai moi-même procédé à une campagne d'entretiens⁵.

1. Le coût du déménagement à Bercy et surtout celui de la construction d'un nouveau bâtiment, conçu par l'architecte Franck Gehry, ont provoqué cette cessation d'activité. L'immeuble, racheté par l'État, héberge, depuis septembre 2005, la Cinémathèque française, fusionnée depuis 2007 avec la Bibliothèque du film (BIFI).

2. Je remercie Lionel, Catherine et Marc Rocheman d'avoir mis ces documents à ma disposition et de m'avoir autorisé à en faire des reproductions.

3. En particulier une *Radioscopie* (émission de Jacques Chancel sur France Inter), diffusée le 19 février 1980.

Le « Centre américain » a d'abord été un club, fondé en 1922 par le doyen de la cathédrale américaine de Paris, le révérend Beekman, et déjà implanté boulevard Raspail, mais au n°107 ; neuf ans plus tard ce club devient une association loi de 1901, se rebaptise *American Students' and Artists' Center*, qui sera vite abrégé en *American Center*, et se déplace au n°261, sur un terrain appartenant à l'archevêché de Paris et mitoyen de l'« infirmerie Marie-Thérèse », maison de retraite pour ecclésiastiques fondée sous la Restauration par Mme de Chateaubriand. Un bâtiment, dû à l'architecte Welles Bosworth⁶, y est construit entre 1932 et 1934 : il comprend notamment une bibliothèque, une salle de spectacle et une piscine ; le jardin qui l'entoure s'orne d'un cèdre du Liban, planté par François-René lui-même en 1823 et qui se rapproche de bicentenaire. Outre les activités propres du Centre, y sont accueillis, entre 1934 et 1939, des cours de danses folkloriques françaises, anglaises et scandinaves donnés par l'association Les Amis de la danse populaire, dont la fondatrice est une gymnaste anglaise, Maud Pledge : il est douteux que le souvenir de ces assemblées de danse ait été partagé par ceux qui ont assisté, trente ans plus tard, aux soirées du *hootenanny*, mais l'ancienneté du lien avec les répertoires traditionnels suggère une troublante prédisposition, ce que d'aucuns appellent le génie du lieu.

Après une longue interruption causée par la guerre mais qui s'est prolongée au-delà, les activités reprennent en 1949 et se diversifient, au bénéfice d'un public qui reste d'abord essentiellement américain et anglophone : un « centre de musique » est institué, dont Nadia Boulanger fait figure d'inspiratrice et qui programme des concerts de musique classique et contemporaine pour des auditoires privilégiés. Le vrai virage de l'ouverture sans limite se négocie toutefois au début des années 1960, quand des esthétiques plus modernes, voire avant-gardistes, dans le domaine théâtral (Marc'O, Kalfon, Clémenti, Bulle Ogier) comme dans celui des arts visuels (Fluxus), trouvent droit de cité auprès d'un public étudiantin

4. Ces enregistrements, effectués au début des années 1990, ont été déposés, joints à la documentation écrite et iconographique rassemblée par Nelcya Delanoë, à l'Institut-Mémoire de l'édition contemporaine. J'ai auditionné les témoignages de Lionel Rocheman, Steve Waring, Graeme Allwright et Dick Annegarn.

5. Il s'agit de celui que m'a accordé Catherine Perrier, le 20 mars 2015. Je lui renouvelle l'expression de ma profonde reconnaissance qui s'adresse également à Nicolas Cayla, Djamchid Chemirani, Olivier Leflaive, Claude Lemesle, Dominique Maroutian, Roger Mason, Catherine, Lionel et Marc Rocheman, Jacques Vassal et Steve Waring.

6. Maître d'œuvre du Massachusetts Institute of Technology près de Boston et de l'AT&T Building à New York, Bosworth (1868-1966), formé en partie aux Beaux-Arts à Paris, Bosworth a également participé, dans les années 1920, à la restauration du château de Versailles et à la reconstruction de la cathédrale de Reims.

où, par ailleurs, les jeunes Français conquièrent progressivement la majorité. Pas de direction et encore moins de ligne artistique, mais plutôt une posture d'accueil et une tolérance sans limite, aux antipodes du principe de catégorisation qui régit en France, et plus radicalement à Paris que partout ailleurs, la police des goûts cloisonnés. Et c'est ainsi qu'à l'automne 1963 commencent, sans grande régularité, les premières séances du *hootenanny*, à l'initiative d'un duo d'Américains, Sandy Darlington et Jeanie McLerie, eux-mêmes *folk-singers* et figures de Greenwich Village à l'époque des débuts de Dylan⁷.

La légende assure qu'ils « trouvèrent automatiquement le chemin de l'American Center », qu'ils « y venaient chanter, [qu']autour d'eux d'autres jeunes Américains s'assemblaient et chantaient » et que, « comme ils avaient une âme d'entraîneurs, cela prenait forme, un tant soit peu » (Rocheman 2005 : 167), grâce à une réclame rudimentaire dans les points de regroupement de la colonie américaine de Paris (cathédrale du quai d'Orsay, centre culturel de l'ambassade, Université américaine). Elle rapporte aussi que ces troubadours new-yorkais avaient attiré l'oreille d'un artisan parisien, un jour où ils jouaient sur le quai de la Tournelle, qu'une amitié était née aussitôt, qu'elle avait fait découvrir au Parisien le Centre américain et que très naturellement, quand Jeanie et Sandy s'étaient résolus à poursuivre outre-Manche leur grand tour européen, ils l'avaient présenté aux responsables du Centre, David Davis et Joseph Luts, comme la personne la plus appropriée pour assurer la poursuite du *hootenanny*.

Cet artisan parisien, qui a débuté comme ouvrier coupeur et qui gère un atelier de fabrication de tricot, s'appelle Lionel Rocheman. Né à Paris en 1928, il a grandi à Belleville, dans une famille d'émigrés juifs polonais. En 1963, il a donc 35 ans, un passé de fils de déporté et de (très jeune) résistant, un parcours peu concluant de « sorbonnicole » (avec des études de philosophie à la fin des années 1940)⁸, une grosse décennie d'encartement au Parti communiste français et, enfin, l'envie de mener une carrière artistique de chanteur s'accompagnant à la guitare. Depuis le début des années 1960, il fréquente les cabarets de la rive gauche, en tout premier lieu ceux de la place de la Contrescarpe et des rues alentour, où il a d'ailleurs échoué à faire embaucher Jeanie et Sandy. Il a déjà un petit

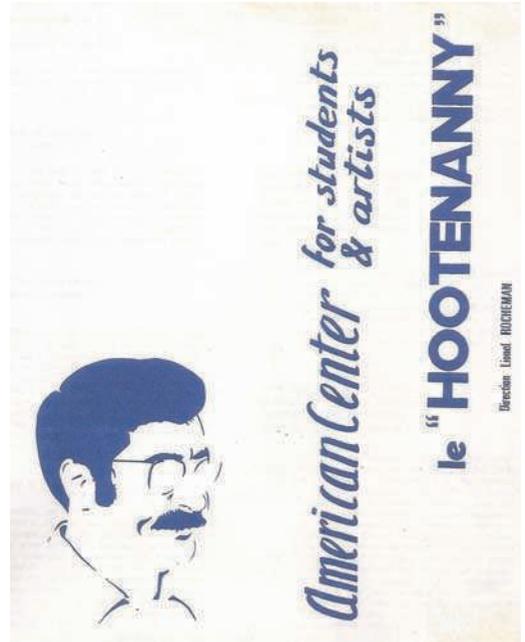
7. On trouvera à l'adresse <https://opherworld.wordpress.com/2015/06/01/sandy-jeanie-darlington-early-greenwich-village-bob-dylans-time-sounding-very-much-like-richard-and-mimi-farina/> : une photo du couple lors de son passage à Paris ; deux chansons extraites de leur disque unique (Folk-Legacy label), *Jello* [www.youtube.com/watch?v=JUCQh9cYt2I] et *Orange Shoes*, [<https://www.youtube.com/watch?v=F8hK77uQ2e0>].

8. Dans les années 1960, alors qu'il est déjà responsable du *hootenanny*, Lionel Rocheman s'inscrit à nouveau à la Sorbonne pour suivre l'enseignement des musicologues Édith Weber et Jacques Chailley.

répertoire de chansons en yiddish et s'intéresse surtout à la chanson folklorique française, à propos de laquelle il a commencé de se constituer une bibliothèque de recueils et d'études. Marié, père de famille, petit patron, il n'a pas les moyens de mener la vie de bohème. Aussi dans les premiers temps du pilotage du *hootenanny* poursuit-il son activité – alimentaire – de tricoteur. Mais le virage qu'il prend presque étourdiment, en tout cas davantage dans l'improvisation que dans la réflexion, sera irréversible.

Les rituels, les répertoires et la troupe

Le *hootenanny* au Centre américain sous la férule de Rocheman dure quelque huit saisons, de 1964 à 1972. Après plusieurs mois de rodage, la formule se fixe rapidement et ne variera plus. De mensuelle, la séance devient hebdomadaire, invariablement le mardi, alors jour de relâche des théâtres, en théorie de 20h30 à 23h, en pratique jusqu'à minuit voire une heure du matin, et elle comporte deux séquences séparées par une pause. Pas de programme défini à l'avance : chante (ou joue) qui a indiqué en arrivant son intention de le faire, ce qui lui vaut, à défaut d'un cachet, l'exonération du (modeste) droit d'entrée acquitté par les autres participants. Avec l'aide d'une caissière et d'un assistant bénévole⁹, Rocheman assure son rôle de *Master of Ceremony*¹⁰ en déterminant l'ordre de passage des artistes « dans l'intérêt du déroulement de la soirée », même s'il assure qu'il correspond « à peu près à leur ordre d'arrivée » sans « aucun choix préalable de sa part ». Il explique en effet que « depuis le début, je m'étais fixé cette obligation d'accueillir absolument quiconque se présentait ». La pratique, de son propre aveu, nuance cette pétition de



Portrait anonyme de Lionel Rocheman, couverture du livret de présentation du *Hootenanny*, début des années 1970 (coll. privée)

9. Il s'agit, presque invariablement, de Nicolas Cayla. Ingénieur agronome de formation, il fonde en 1972 et dirige le mensuel de référence du mouvement folk français, *L'Escargot* qui devient en 1977 *L'Escargot Folk*. Après l'arrêt du titre en 1981, il exerce des fonctions de cadre supérieur dans une multinationale et termine sa carrière comme consultant et formateur en entreprise.

10. Qu'il traduit « en bon français » par « présentateur », ce qui peut paraître exagérément modeste (Rocheman 2005 : 195).

principe : « le bon déroulement » en question reposait sur « une alternance, fille/garçon, Américain/Français ou autre, folk/auteur-compositeur, instrumentiste/chanteur, plus tard chanteur/diseur » (Rocheman 2005 : 176).

Qu'entend-on au *hootenanny*? D'abord presque exclusivement de la musique folk américaine et britannique, pour voix et guitare, qu'interprètent des amis ou relations de Jeanie et Sandy, venus comme eux d'outre-Atlantique, ou de Grande-Bretagne, mais bientôt également des Américains et des Britanniques dépourvus de lien avec le couple initiateur quoiqu'aussi fraîchement débarqués que lui sur les bords de la Seine, tels Steve Waring, Roger Mason ou encore John Wright¹¹. Assez vite, Rocheman lui-même se lance, mais dans un répertoire tout différent, celui de la chanson française dans toutes ses déclinaisons : la chanson de tradition paysanne qu'il a pu découvrir avec les disques de Jacques Douai et dont il devient un véritable érudit à force de s'imprégner des recueils de folkloristes qu'il s'est mis à collectionner, mais aussi celui de la tradition chansonnière urbaine, qui va du Caveau d'Ancien Régime à la chanson « à texte » des cabarets de la rive gauche, en passant par Béranger et les sociétés chantantes ou goguettes, le café-concert, le chant militant des mouvements révolutionnaires et syndicaux, sans négliger la chanson licencieuse. Il s'empresse ainsi de restituer ce qu'il vient d'assimiler tout en éprouvant et en renforçant ses aptitudes pour la performance¹². Et à partir de 1965, il fait des émules dans la génération qui suit la sienne, celle dont les vingt ans coïncident avec la fin de la guerre d'Algérie.

Sur la double base initiale tant linguistique, l'anglais et le français, que culturelle, *folksongs* et *protestsongs* anglo-américains d'une part, chanson française de l'autre, la diversification des répertoires s'opère rapidement. Elle est facilitée par l'instrument commun, quasiment générationnel, qu'est la guitare sèche, mais plutôt dans sa version américaine, la guitare folk, et avec l'introduction des techniques de jeu spécifiques, notamment le *picking*. La voie s'ouvre ainsi aux musiques de l'Amérique rurale, *country* et *blue-grass*, mais aussi à la sonorité de la harpe irlandaise et, par extension, aux autres courants de la musique dite celtique. Bientôt l'expansion de cet éclectisme, qu'on peut qualifier de radio-concentrique, abolit toute frontière, géographique comme stylistique : en soutien du chant ou en solo, les flûtes andines, les percussions caribéennes, les guimbardes d'Europe et d'Extrême-Orient, le *zarb* iranien, la *kora* d'Afrique occidentale, le *'ud*

11. Ou encore Chris Smithers, Lynne Esterly, Pat Woods, Kathy Lowe, Stacey Phillips.

12. « [C]'est mon apprentissage que j'entamais là, directement sur le tas et sur le tard, mes universités » (Rocheman 2005 : 174). Il précise encore : « J'ai appris une chanson par semaine, parfois deux [...]. À la fin de ma période de folie collectrice, j'étais à la tête de plusieurs milliers de chansons françaises » (*Ibid.* : 196).

arabe, le bandonéon argentin ou encore, guère moins exotiques quoique du cru, la vielle à roue et l'épinette des Vosges acquièrent droit de cité au *hootenanny*, ainsi sans doute que bien d'autres ressources du catalogue organologique, et plus sûrement encore quelques spécimens de musique médiévale, Renaissance et baroque, sans oublier – ce qui serait fâcheux tant sa place dans la programmation n'a jamais été discutée – la « chanson à texte » à la française, portée par la figure de l'auteur-compositeur-interprète. La domination du chant et de la musique instrumentale n'est cependant pas hégémonique ; une place apparemment croissante est concédée après 1968 au dialogue comique et au conte. Une fois au moins, la performance, sans parole ni musique, est assurée par un plasticien qui emploie ses trois minutes de scène à broser une toile.

L'histoire n'a pas retenu le nom de l'artiste. À dire vrai, pour ses collègues chanteurs, instrumentistes ou comédiens, le nombre de ceux qui échappent à l'anonymat est relativement modeste. Du moins sont-ce toujours les mêmes quelque trente artistes qui sont invariablement cités : parce qu'ils se sont signalés par leur assiduité, même quand leur fidélité a connu des éclipses ; parce que tous ont mené ensuite et ailleurs une carrière remarquable et marquante, qui, pour certains, se poursuit encore aujourd'hui. Ils assurent en quelque sorte la promotion rétrospective de la scène où ils ont fait leurs débuts, ou du moins entretiennent son souvenir, sans du reste se faire prier. Informellement mais indubitablement, ils composent ce qu'on peut appeler la troupe de Lionel Rocheman. Son « noyau dur » rassemble des Américains déjà cités, Steve Waring et Roger Mason, *jazzmen*, *folksingers*, *bluesmen*, mais aussi rénovateurs de la chanson française pour enfants¹³, l'Anglais John Wright¹⁴, violoniste, joueur de guimbarde, chanteur pratiquant indifféremment les chants de marins anglophones (*shanties*) et la chanson traditionnelle française, la chanteuse allemande Marén Berg¹⁵, mais encore les Français Alan Stivell, réinventeur de la harpe dite celtique et chanteur polyglotte (français, anglais, breton), Catherine Perrier¹⁶, chanteuse spécialiste des répertoires

13. Sur ces deux artistes aux parcours assez comparables, on peut consulter le site de Steve Waring (www.stevewaring.com/biographie.html), et celui de la Guitar Pickers Association (www.gpassociation.com/sacres/mason/mason.htm), ainsi que l'e-interview donnée en 2004 par Roger Mason, à la *Gazette de Greenwood* (www.gazettegreenwood.net/an2004/n57/numero57.htm#mason).

14. Sur John Wright (1938-2013), on peut recommander la notice nécrologique d'Yves Defrance, en ligne sur le site akhaba.com, site d'information et de vente des musiques du monde (www.akhaba.com/actu/breve/12092013/1058-disparition-de-john-wright).

15. Née en Allemagne mais installée en France depuis la fin des années 1960, Marén Berg a beaucoup tourné avec Lionel Rocheman et poursuit en 2015 une carrière de chanteuse et d'actrice.

16. Née en 1941, chanteuse, collectrice, chercheuse, cofondatrice du folk club Le Bourdon, elle continue, en 2015, d'animer des stages de chant traditionnel et travaille à la mise à jour du fichier Coirault.

traditionnels francophones, Claude Lemesle, chanteur et parolier¹⁷, et le guitariste Marcel Dadi¹⁸. Figurent dans le deuxième cercle Joël Cohen, fondateur de l'ensemble de musique ancienne et américaine la Boston Camerata, le vielliste suisse René Zosso, l'ethnomusicologue Tran Quang Hai, le *folksinger* d'origine néo-zélandaise Graeme Allwright, le compositeur et chef d'orchestre français Laurent Petitgirard, Francine Brunel-Reeves, chanteuse et « câlreuse » (meneuse de danse) québécoise¹⁹, les chanteurs Maxime Leforestier et Dick Annegarn, ainsi que le tandem d'acteurs formé par Pierre Dac et Paul Préboist²⁰. Enfin, plus périphériques car ils ne se sont produits au *hootenanny* qu'une ou deux fois, mais en harmonie avec l'esprit de la « famille », le griot sénégalais Lamine Konté, l'Iranien Djamchid Chemirani, Yves Pacher, musicien traditionnel poitevin virtuose de la feuille de lierre²¹, ou encore Félix Leclerc, l'auteur de l'inoubliable *Petit bonheur*²².

Avec cette troupe²³ et surtout avec celles et ceux qui forment, en son sein, sa garde rapprochée qu'il baptise « Hoot Club », Lionel Rocheman développe une offre pédagogique et diversifie les formes d'intervention artistique. Il ouvre dans son ancien atelier de tricot, qui jouxte son domicile de l'avenue d'Italie, une école de guitare où enseignent Mason, Waring et, au début des années 1970, Marcel Dadi. Il crée également, sans doute plutôt boulevard Raspail, un *Folk Singing Workshop*, qui ambitionne « d'initier les jeunes Français aux “Folk Songs Anglo-Américains” et les

17. Né en 1945, surtout connu comme parolier pour des chanteurs comme Joe Dassin, dont il a du reste fait la connaissance lors d'un *hootenanny* au Centre américain, mais aussi Michel Sardou, Mélina Mercouri, Serge Reggiani ou encore Gilbert Bécaud, Claude Lemesle a d'abord tenté de se faire connaître comme auteur-compositeur-interprète, ce dont témoigne son passage au Petit conservatoire de Mireille, en août 1966 (<http://www.ina.fr/video/I06060518>). Il est l'auteur de *L'Art d'écrire une chanson* (Paris, Eyrolles, 2007). Il a exercé d'importantes responsabilités à la SACEM, dont il a été successivement secrétaire général, président du conseil d'administration et président du conseil de surveillance.

18. Né en 1951 et mort dans un accident d'avion en 1996.

19. Première épouse de l'astrophysicien Hubert Reeves, Francine Brunel-Reeves a récemment donné au bimestriel *Trad'Magazine* (2015, 161 : 24-27) un entretien où elle revient sur sa carrière et notamment sur sa participation au *hootenanny* du Centre américain.

20. Rocheman est devenu très proche de Paul Préboist qui a sans doute favorisé son entrée dans le monde des « théâtraux », au cours des années 1970.

21. Né en 1934 et mort en 2010, Yves Pacher était le frère d'André Pacher, co-fondateur de l'Union pour la culture populaire Poitou-Charentes (aujourd'hui UPCP-Métive), et de Maurice Pacher, danseur et compositeur, notamment du ballet Aunis, inscrit au répertoire du ballet de l'Opéra de Paris. Ses mémoires posthumes, complétées par Martine Roy, *Le 'tit n'oiseau et la feuille de lierre*, ont paru en 2011, avec le concours de l'association Gens de Cherves.

22. Qui a en fait eu droit à trois journées spéciales, les 27, 28 et 29 décembre 1967, où il semble que le seul chanteur admis à ses côtés a été Rocheman.

23. À ces citations déjà nombreuses mais qui sont loin d'épuiser le catalogue, il est pertinent d'ajouter, sans prétendre à l'exhaustivité, les noms de Martine Habib, Mary Rhoads, Hervé Cristiani, Bill Deraime, Phil Fromont, Michel Haumont, Dominique Maroutian et Gabriel Yacoub.

jeunes Étrangers aux chansons folkloriques françaises, en s'aidant des techniques d'accompagnement, à la guitare notamment. D'aider également les jeunes auteurs-compositeurs à acquérir une technique et la maîtrise de leur art »²⁴. Il propose encore, dès octobre 1965, « En marge de son concert folklorique du mardi » et à l'enseigne d'un « Centre de Chansons Populaires » qui n'a pas laissé d'autres traces de son existence ni de son activité, un « cycle d'études » sur l'« Histoire de la Chanson Populaire en France », son « Origine et Évolution », sous forme de « conférences hebdomadaires d'une heure quinze environ »²⁵.

Par ailleurs Rocheman monte des tournées du « Hoot Club » en banlieue et en région, généralement dans des MJC et des salles ressortissant de ce qu'on appellera plus tard le « second réseau » : à la différence du *hootenanny*, les musiciens et chanteurs avec lesquels il se produit touchent des cachets et s'engagent ainsi, pour ceux qui n'avaient pas déjà sauté le pas, sur la voie de la professionnalisation²⁶. À l'automne 1968, le bi-centenaire de la naissance de Chateaubriand, dont le cèdre planté par ses soins projette une ombre protectrice sur le Centre américain, fournit le prétexte à un spectacle-concept, « Chansons pour Chateaubriand » auquel participent Waring, Mason, Wright, Stivell²⁷ et Lemesle, et dont le programme aligne ballades américaines et britanniques, chants de marins anglais, chansons traditionnelles françaises, plaintes bretonnes, airs de danses « celtiques » et américaines, mais aussi des romances du XVIII^e siècle et des chansons de Béranger. La première, au Centre américain, bénéficie d'une captation télévisuelle²⁸ mais le spectacle, soutenu par Yvon Bourges, ancien maire de Dinard et secrétaire d'État – gaulliste – aux Affaires étrangères, est redonné dans des lieux liés à François-René (le château-mairie de Saint-Malo, celui de Combourg) avant de connaître un nombre de dates honorables dans des bâtiments moins référencés historiquement.

24. Cf. le dépliant de quatre pages à l'en-tête « Centre américain d'étudiants et d'artistes, "Hootenanny" ». La pédagogie pratiquée, pour autant qu'elle soit conforme à l'indication fournie par ce même document, tranche du tout au tout avec ce qui se pratique alors dans les conservatoires et les écoles de musique : « nous rassemblons les jeunes gens en stage collectif d'une durée d'une heure, chaque semaine, pour rencontrer un ou plusieurs artistes du Centre américain ».

25. Ce cycle est-il allé à son terme ? À en croire Rocheman lui-même, rien n'est moins sûr : « J'avais eu une velléité d'organiser, à l'American Center, en marge du *Hootenanny*, une série de conférences sur la chanson ancienne. Faute d'expérience, l'expérience tourna court. Mieux valait m'instruire que tenter d'instruire autrui du peu de miel butiné dans mes bouquins » (2005 : 207).

26. Rocheman en parle lui-même comme d'une « émanation professionnelle du *hootenanny* » (*Ibid.* : 200).

27. Stivell a bien participé à la préparation du spectacle mais non à la tournée, durant laquelle il se remettait d'un accident de voiture.

28. Conservée par l'INA sous la cote CPF86620738. Le titre de l'émission était « Chansons pour un anniversaire : Chateaubriand ».

Enfin, un 45 tours de quatre titres²⁹ est édité au Chant du Monde, la maison de disques proche du Parti communiste, où Rocheman crée la collection *Hootenanny* qui deviendra « Chansonnier international »³⁰.

LE "HOOTENANNY"
dirigé par **Lionel ROCHEMAN**
au Centre Américain

vous en-avez entendu parler
mais vous ne le connaissez pas encore

Pourquoi son succès grandissant depuis 3 ans ?
Cela ne s'explique pas
Il faut venir vous-même

Peut-être est-ce parce que le public y découvre
des artistes **AMATEURS** originaires de tous pays,
donc des artistes qui "y croient"

**Peut-être son tarif dérisoire ?
(une participation aux frais de 2F)**
Du côté des Artistes, le HOOTENANNY est
populaire parce que **TOUT LE MONDE** peut
y venir chanter (les artistes s'inscrivent à
l'entrée pour se produire et entrent gratis)

Et pourtant il est rare d'y entendre
quelqu'un de médiocre

Alors ?

**L'ambiance ? oui c'est vrai
elle est exceptionnelle**
Le public y a énormément de talent.
Jamais d'emmerdeurs. Pourquoi ? on ne sait pas

**DEMANDEZ A CEUX QUI CONNAISSENT
DEJA LE "HOOTENANNY"**

Les Artistes sont dans la salle,
mêlés au public et se produisent à tour de rôle

Et pourtant c'est un SPECTACLE
et non pas une soirée de patronage

Et puis c'est le seul endroit
à Paris où l'on puisse entendre
dans la même soirée : Chansons
Françaises, Folklore Américain et
Anglais, jeunes auteurs-compositeurs
etc... (entre autres)

**Peut-être aussi son horaire est-il
particulièrement apprécié ? De 20 h. 30 à 23 h.**

Est-ce aussi parce que, menant le jeu,
Lionel ROCHEMAN s'efforce à
l'équilibre, jongle avec le talent des autres ?
(et le sien)

En tous cas l'atmosphère de la maison
(très "université américaine") est irremplaçable

Venez donc dès mardi prochain à 20 h. 30

American Center for Students and Artists
261, Boulevard Raspail - PARIS-14^e - Métro Raspail
IMPRIMERIE LAYRUE - PARIS

Faire et le faire savoir : Rocheman conçoit, rédige, fait tirer, placarder et distribuer des affichettes et des cartons publicitaires où il présente le concept de son « concert folklorique du mardi »³¹, « le seul endroit à Paris où l'on puisse entendre dans la même soirée : Chansons Françaises, Folklore Américain et Anglais, jeunes auteurs-compositeurs etc. (entre autres) »³². Il obtient pour les membres du Hoot-Club des passages au *Pop-Club* de José Artur³³, émission dont il vaut la peine, au passage, de noter que les débuts suivent de peu ceux du *hootenanny*. Et il ne manque évidemment pas de les distribuer dans l'émission « jeunesse » de la Première chaîne, *Épinettes et*

Affichette publicitaire
pour le *Hootenanny* du Centre américain,
15x40 cm [1967]
(coll. part.)

29. *Le Montagnard émigré, Le Ranz des vaches, La Grive de Montboissier et La Canède Montfort.*

30. Il y publie en 1969 un premier disque de chansons populaires qui ne sont pas toutes traditionnelles, dont une « Gaillardise » aux paroles écrites par Voltaire, puis peu après « Chansons et plaintes de soldats ». Les interprètes en sont « l'ensemble Rocheman », naturellement placé sous sa direction musicale.

31. La formule figure dans l'affiche présentant le « cycle d'études » sur l'histoire de la chanson populaire.

32. Affichette « Le "hootenanny" dirigé par Lionel Rocheman au Centre Américain » (cf. ci-contre).

33. « José Artur [...] accueillait un soir par semaine un ou deux artistes découverts la veille à mon spectacle, généralement des étrangers de passage » (Rocheman 2005 : 261).

*guimbarde*³⁴, dont il se retrouve producteur délégué en 1971-1972 et dont l'un des réalisateurs est Jeannette Hubert qui avait filmé « Chansons pour Chateaubriand »³⁵. S'il n'a pas été possible de découvrir qui avait été à l'origine de la programmation de cette émission pas plus que les raisons de son arrêt³⁶, les archives détenues par l'Institut national de l'audiovisuel³⁷ dévoilent une liberté de ton – on se tutoie – et un manque d'apprêt, manifestement intentionnel, qui tranchent avec le style corseté, encore de rigueur sur l'antenne nationale³⁸. Plutôt qu'en studio, l'émission est du reste le plus souvent tournée en décor naturel : une salle de classe³⁹, l'appartement de Christian Leroi-Gourhan⁴⁰ où celui-ci avait installé un atelier de lutherie et, surtout, le Centre américain dont une manière de reportage montre le hall et la salle de spectacle un soir de *hootenanny*⁴¹.

L'invention de la scène ouverte et le revival

Le *hootenanny* assoit donc des notoriétés ou en jette du moins les fondations, en favorisant parfois l'accès aux médias audiovisuels. Mais ce n'est ni sa vocation ni la résultante de son mode de fonctionnement, tout au plus un contrecoup incident, aléatoire, à la fois exceptionnel, inévitable et accessoire. Il n'est pas non plus un banc d'essai, bien moins en tout cas

34. On y voit et entend Steve Waring, John Wright et Catherine Perrier, Alan Stivell, Ben, Jean-François Dutertre, Tran Quan Hai, Claude Lemesle, Roger Mason, Claude Besson, Yves Pacher, Marén Berg, Marcel Dadi, etc.

35. Les autres réalisateurs crédités aux génériques sont Pierre Cassavilas, Bernard d'Albigeon et Michel Fresnel.

36. La recherche mériterait toutefois d'être approfondie en sollicitant les archives écrites de l'ex-ORTF, qui ont été versées aux Archives nationales. Le sondage pratiqué dans les bulletins et revues de presse de l'Office, conservés par l'INA, est resté infructueux.

37. Il a été procédé au visionnage systématique à l'Inathèque des 41 émissions conservées, joint à la consultation des notices descriptives de la base de données. Certaines émissions semblent tronquées. Leur programmation, très concentrée sur le printemps et l'été 1971 puis sur l'hiver et l'été 1972, parfois sur deux voire trois jours consécutifs, apparaît très irrégulière, comme s'il s'agissait d'un programme « bouche-trou » pour les vacances scolaires. Rocheman pour sa part parle de « cinquantaine d'émissions réparties sur trois ans » (2005 : 262), ce qui supposerait un démarrage de la diffusion dès 1970, au plus tard, pour l'heure non confirmé par les archives audiovisuelles conservées.

38. Certaines émissions sont guidées par une voix « off » féminine, d'autres font se succéder quasiment sans commentaire les prestations musicales. La plupart toutefois sont animées par Lionel Rocheman qui en donne le programme dans son intervention liminaire.

39. Émissions des 23 juillet et 24 août 1972. Le décor montre des dessins d'enfants accrochés aux murs de ce qui peut aussi bien être un local associatif ou une salle d'atelier pédagogique, comme le Centre américain a pu en proposer.

40. Émission du 31 juillet 1971. Christian Leroi-Gourhan était l'un des fils d'André Leroi-Gourhan, très engagé comme son frère Yann dans le mouvement folk.

41. Émissions des 26 et 29 juillet 1971, du 19 juillet et du 16 août 1972. Il n'est pas impossible que soit également localisable au Centre américain l'atelier d'arts plastiques où ont été tournées les émissions des 15, 16 et 18 février 1972.

qu'une autre institution ritualisée, d'ailleurs contemporaine, le « Petit conservatoire de Mireille », lequel bénéficie cependant d'une couverture télévisuelle beaucoup plus systématique et moins brouillonne qu'*Épinettes et guimbardes*⁴².

L'essentiel se situe ailleurs : le *hootennanny* est, sans enjeu de carrière et sans esprit de compétition, un rassemblement périodique de « performers » amateurs qui, dans leur immense majorité, le demeureront sans avoir réellement aspiré à autre chose, et qui sont venus parcourir au Centre américain une trajectoire météorique ou, plus rarement, orbitale près de la planète Musique. Statistiquement, le phénomène est saisissant, quand bien même, en l'absence d'un calendrier et de listes d'interprètes manifestement non conservés et peut-être jamais établis, le calcul suivant ne peut reposer que sur un échafaudage de suppositions : au fil des neuf saisons au Centre américain, à raison d'une quarantaine de séances annuelles et d'une vingtaine de passages de cinq minutes chacun par soirée (soit 100 minutes qu'il faut, du fait des transitions, allonger à 120, le tout tenant largement dans l'horaire officiel de 20h45 à 23h dont tous les témoins assurent qu'il était rituellement étiré jusqu'à minuit), on arrive à un total de 7 200 prestations, dont il est raisonnable de penser qu'elles ont mobilisé au moins 10 000 interprètes car on ne se produisait guère moins souvent à deux ou trois qu'en soliste. En faisant l'hypothèse – invérifiable – qu'un quart des interprètes s'est produit au moins deux fois, quoiqu'on puisse seulement tenir pour acquis que de rares habitués (une quinzaine ?) – se sont sans doute fait entendre à dix reprises voire un peu davantage, le nombre des personnes physiques distinctes qui ont chanté ou joué de leur instrument au 251 boulevard Raspail dépasserait donc les 5000 individus.

On peut en déduire que dans une salle où s'entassaient chaque mardi entre deux cents et trois cents personnes⁴³, au risque, accessoirement, de la suffocation, en moyenne 10% d'entre elles alternaient au cours de la soirée la posture de l'écoute et celle de la performance.

Et c'est un autre marqueur de l'originalité – *hic et nunc* – du *hootennanny* que l'effacement de la ligne de démarcation entre artistes et spectateurs, qui équivaut, dans le registre de l'implicite car rien n'est théorisé, à la mise

42. D'abord diffusé à la radio, le *Petit conservatoire de la chanson* devient en 1960 une émission de la Première chaîne de télévision particulièrement populaire, qui ne s'interrompt qu'en 1974 avec la suppression de l'ORTF. Des liens personnels ont existé entre Rocheman et Mireille qui a auditionné plusieurs « vedettes » du *hootennanny*, comme Claude Lemesle ou Dick Annegarn.

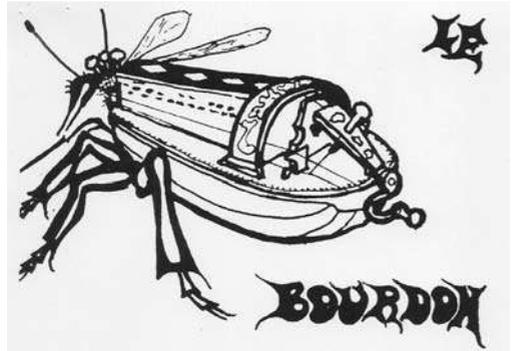
43. Sans doute moins en 1964, aux dires mêmes de Lionel Rocheman : « public limité, [en] majeure partie constituée d'habitués qui revenaient chaque mardi soir [...] on ne gagnait que lentement un nouveau public » (2005 : 195). Mais dès 1965-1966, le *hootennanny* devient le temps fort de la semaine du Centre américain.

en doute de cette distinction essentialiste et à l'instauration d'un nouveau processus de légitimation, par les pairs, c'est-à-dire par la communauté des amateurs⁴⁴. La novation ou la révolution se niche également dans le mode d'utilisation de la salle : la scène surélevée reste souvent vide et c'est dans un coin, côté jardin, que les interprètes préfèrent venir se planter pour jouer de plain-pied avec celles et ceux qui les écoutent, dans une concentration souvent relevée. Laquelle contraste avec la rumeur qui bourdonne, sans interférer grâce à une excellente isolation phonique, dans les couloirs adjacents – ou les plates-bandes, quand le temps le permet –, car ils sont occupés par ceux qui sont en instance d'audition et qui vérifient ou expérimentent un accord ou une modulation.

Ce qui s'invente au Centre américain, quand bien même il s'agit d'une importation d'outre-Atlantique, ce n'est rien moins que la formule de la scène ouverte. Avec Rocheman, elle reste encore très encadrée tant il prend à cœur son rôle (et le titre, qu'il revendique) de « maître de cérémonie » qui introduit tout nouvel intervenant, assure les transitions et mêle à l'occasion son chant et les accords de sa guitare à ceux de celle ou de celui dont le tour est venu. Mais bientôt la formule, désormais sans guide ou avec un guide plus en retrait, est reprise dans d'autres salles parisiennes et dans les villes universitaires, en lien avec l'éclosion du mouvement musical dont le *hootenanny* a préparé l'avènement puisqu'il en a formé les promoteurs : le folk.

À dire vrai, Rocheman avait lui-même donné l'exemple en exportant occasionnellement son *hootenanny* dans des salles du Quartier latin, à la « Mouffe », c'est-à-dire à la Maison pour tous du 76 rue Mouffetard⁴⁵, ou à la Vieille Grille. Mais c'est à un véritable essaimage qu'on assiste à partir de 1969, année de la création du premier folk-club français, Le Bourdon,

Logo
du folk club
Le Bourdon,
dessin
de John Wright,
[1972]
(coll. part.)



44. On peut lire dans l'affichette de 1967 sur le *hootenanny* : « le public y découvre des artistes AMATEURS originaires de tous pays, donc des artistes qui “y croient” » ; et, plus loin : « Les Artistes sont dans la salle, mêlés au public, et se produisent à tour de rôle. Et pourtant c'est un spectacle et non pas une soirée de patronage » (cf. p. 158).

45. Il m'a été donné de voir dans une collection particulière une affiche pour un « Hoot-Mouffe, spectacle international de chansons “hootenanny” (Lionel Rocheman) » qui a eu lieu le 14 novembre 1966. Ancienne université populaire, devenue Maison pour tous puis Théâtre Mouffetard, sous la direction durablement (1950-1978) inventive de Georges Bilbille (1920-2006), pilier du mouvement des MJC, « la Mouffe » était fréquentée par nombre des musiciens « folk ». Elle a été démolie et remplacée par une des bibliothèques de lecture publique de la ville de Paris.

dont les vingt-quatre membres fondateurs⁴⁶ sont des fidèles du Centre américain et qui tient ses premières séances dans son voisinage immédiat, au Café de la Gare, tout près de la gare Montparnasse. Suivent à quelques mois près le Traditional Mountain Sound ou TMS, plus exclusivement dédié aux répertoires nord-américains (*blue grass*) et qui est hébergé près de l'abbatiale de St-Germain-des-Prés, la Vieille Herbe ou encore Catacomb's, installée au sous-sol de l'église américaine, 65 quai d'Orsay⁴⁷. En 1970-1971, c'est en région, par exemple à Lyon et à Rouen, que d'autres folk-clubs s'ouvrent. Ce qui les rassemble tout en les singularisant par rapport à ce que propose Rocheman depuis un septennat, c'est d'abord que le *hootenanny* coexiste dans ces nouveaux lieux avec des soirées organisées autour d'un invité, qui peut être un groupe mais qui surtout donne un « vrai » concert ; ensuite, à l'éclectisme systématique du Centre américain – tous styles de toutes origines géographiques et de toutes les périodes de l'histoire de la musique – se substitue un répertoire linguistiquement ouvert (même si l'anglais – britannique et américain – et le français dominant, il est fait droit aux langues minoritaires de France), mais culturellement recentré sur les traditions populaires principalement paysannes.

Pour autant, est encore à mettre au crédit de Lionel Rocheman ce retour sur le devant de la scène de ce qu'on appelait le folklore et qu'on dénommera le « revival », comme si des anglicismes étaient inévitables pour désigner les musiques traditionnelles. Ce qui, dans son cas, constitue un vrai paradoxe car il s'est agi pour lui d'une « passion française », d'un engagement militant au service de la poésie et de la musique populaires, ou encore d'une cause qu'il a lui-même formulée comme étant celle de « la renaissance de la chanson populaire urbaine, à base de renouveau folklorique » (Rocheman 2005 : 166). Il a décrit dans son autobiographie la tournure obsessionnelle que prenait sa quête :

« [J]e pillais les fonds de tiroirs des vieilles maisons d'édition, les soulageant de recueils qui n'intéressaient plus personne [...] de Charles Beauquier, Jérôme Bujéaud, Achille Millien [...]. Environ trois cents recueils dorment aujourd'hui dans ma bibliothèque » (*Ibid.* : 196-197).

46. La liste qui en a été dressée m'a été obligeamment communiquée par Jean-François Dutertre, que je remercie. Elle comprend les noms suivants, pour beaucoup déjà cités dans le présent article : Catherine Perrier, John Wright, Jean-Pierre Morieux, Jean-François Dutertre, Jean-Loup Baly, Jacques Ben Haïm (dit Ben), Christian Leroi-Gourhan, Jean-Claude Hainemann, Claude Roussel, Jean-Pierre Chavannaz, Claude Besson, Christian Becquet, Philippe Fromont, Tran Quan Hai, Marie-Hélène Sardina, Youra Marcus, Gabriel Yacoub, Steve Waring, Roger Mason, Alan Stivell, Emmanuelle Parrenin, Claude Lefebvre, Martine Habib et Dominique Maroutian.

47. Ce local a une longue tradition d'accueil d'activités musicales, dansantes et récréatives qu'il continue aujourd'hui d'entretenir. À noter que, comme le Centre américain, il a été utilisé avant guerre pour les cours de gymnastique et de danse assurés par Miss Pledge. À défaut de réseau, il y a bien une connivence enracinée entre anglo-américanophilie et projet « revivaliste » du folklore français.

Et il a également souligné – et à bon droit – combien cette cause était malaisée à plaider dans une France toute à sa modernisation non moins qu'à l'occultation d'un passé récent qui avait été celui de l'instrumentalisation du folklore (Faure 1989). Il faut ici le citer un peu longuement pour donner la mesure de sa lucidité :

« Autre blocage s'agissant de chanson française : le préjugé entachant le mot folklore, un truc désuet, vers 1900 l'apanage de dames à chapeau assises au piano et célébrant la tradition patriotique de nos vieilles provinces, vers 1930 la célébration de la route, les grosses godasses, la marche à pied, le sain effort physique sac au dos en chantant haili hailo, les Auberges de jeunesse, dormir sous la tente, boire l'eau fraîche de nos sources de montagne. Pire, sous Pétain, un renouveau, réel du reste, de l'intérêt une fois de plus pour nos richesses provinciales, mais qui laisserait après lui un amer arrière-goût de "retour à la terre", désormais déconsidéré pour toujours. Le folklore est décidément semblable à la langue d'Ésope » (Rocheman 2005 : 170).

Analyse exhaustive si ce n'est qu'elle s'arrête au seuil de l'auto-analyse, comme s'il importait d'éviter au fils d'immigrés juifs d'Europe centrale, mais né français dans la France en large part antisémite et xénophobe de l'Entre-deux-guerres, cette épreuve incertaine : affronter la question de savoir si sa fascination pour la chanson française en général, mais tout particulièrement pour celle-ci, ne procédait pas de la recherche d'un brevet supplémentaire de naturalisation, plus irrévocable qu'aucun autre, et ne demanderait pas à être interprétée comme l'indice d'une volonté d'assimilation – et de reconnaissance – à laquelle rien ni personne ne pourrait plus résister.

Ce qui frappe en tout cas dans les témoignages de ces futurs « folkeux », c'est l'unanimité de l'hommage à la générosité de leur aîné – Rocheman a entre quinze et vingt ans de plus que tous ces ci-devant jeunes gens, il a connu la guerre et résisté : générosité de celui qui prête les « recueils » à peine achetés, relaye les leçons fraîchement apprises en Sorbonne, procure les premiers engagements, met en contact avec les producteurs de disques, bref se montre à tous égards prosélyte et partageux. Fondamentalement, il a été un « facilitateur »⁴⁸, et non un prescripteur abusant du privilège de l'âge. On peut aussi soutenir qu'il a été un redécouvreur, plutôt qu'un pionnier. Ce sont ses disciples qui ont inventé le son « folk » où la guitare est noyée dans un instrumentarium mêlant le violon à des instruments à bourdon ou à des percussions, les uns et les autres inégalement attestés dans « la » tradition, et où les styles d'émission vocale ne ressemblent guère à la diction très articulée de la chanson « rive gauche », qui caractérise en revanche ses propres interprétations de chants traditionnels.

48. Je remercie Dominique Maroutian pour ce qualificatif éclairant comme pour l'analyse qu'il a développée pour en justifier l'emploi.

Mais « facilitateur », Rocheman ne l'a pas tant été d'un point de vue pragmatique que dans le registre du symbolique qui se confond, dans ces années de politisation extrême, avec le politique. En considérant la chanson traditionnelle hors de son enracinement régional et social, en faisant délibérément l'impasse sur son enrôlement dans la « Révolution nationale », en la réintégrant dans le grand récit national de la chanson populaire, celle des goguettes, des repas de noces, des parties de campagne, des places de villages ou de grandes villes propices aux chanteurs de rues distributeurs de feuilles volantes, celle enfin des cabarets et des music-halls, tous lieux où s'est déployée la tradition voltairienne, libertine, sinon licenciuse ou polissonne, de l'esprit français, celle qui a toujours pris l'ascendant sur l'ordre moral en le tournant en dérision, Rocheman a purgé le patrimoine chansonnier des pesanteurs sinon des puanteurs qui l'avaient rendu infréquentable. Et il a donné envie de s'en saisir à une génération qui prenait modèle sur ce qui se faisait et se chantait en Angleterre et aux États-Unis, ou du moins à son avant-garde qui campait au Centre américain. Il l'a rendue ainsi particulièrement réceptive au message que Pete Seeger devait délivrer, en 1972, à la jeunesse européenne en l'exhortant à ne pas se laisser « coca-coloniser »⁴⁹.

Et c'est ce qui justifie que Lionel Rocheman soit regardé comme l'un de ceux qui ont le plus contribué au déclenchement de la vague folk qui a déferlé en France dans la première moitié des années 1970.

Un « maître de cérémonie » poussé vers la sortie

Pourtant, au moment de ce déferlement, il n'en est plus qu'un accompagnateur relativement en retrait et bientôt, s'il reste en rapports amicaux avec la quasi-totalité des figures de proue du mouvement, il a cessé d'être leur partenaire de scène. Ce retrait, ce quasi-effacement, a des causes triviales mais peut s'expliquer aussi par la remontée de blocages structurels qui tiennent aux lois d'airain régissant en France, avec une particulière dureté, les catégories esthétiques.

Fin 1972, il est annoncé que le *hootenanny* se tiendra désormais rue Censier, dans des locaux universitaires. Sur les causes réelles de ce déménagement qui, de plus, tourne court, dans une succession de coups de théâtre, deux versions malaisément conciliables circulent, qui ne s'accordent que sur le rôle de personnage-pivot joué par un jeune homme

49. Cette lettre ouverte « à l'intention des jeunes gens qui, au-dehors des États-Unis, sont fortement attirés par la musique folk et pop de ce pays », les encourageait instamment à s'intéresser à « la musique de [leurs] propres pays ». Jacques Vassal en a donné une traduction française publiée dans le n°63 de *Rock & Folk* (avril 1972).

devenu depuis quelque temps l'assistant de Rocheman. La première version soutient qu'une nouvelle direction du Centre américain aurait exigé du directeur du *hootenanny* le versement d'un loyer ou une forte augmentation de la redevance d'utilisation de la salle de spectacles, que Rocheman aurait jugé cette exigence insoutenable et demandé à son assistant de chercher un nouveau local mais qu'il aurait refusé la solution trouvée (Censier), ce qui aurait amené la rupture entre les deux hommes, en sus de celle déjà consommée avec la direction du Centre. La seconde version

narre une révolution de palais : le jeune assistant se serait entendu avec la direction susdite, à l'insu de Rocheman, et aurait ainsi obtenu d'être substitué à son ancien mentor. Faute de sources écrites qui permettraient de départager des souvenirs aussi divergents, on se bornera à des constats factuels : la présence de Rocheman boulevard Raspail n'est plus attestée dès le début de 1973, alors que des séances de *hootenanny* continuent d'y être programmées ; assez rapidement, en fait, Rocheman reprend « son » *hootenanny* du mardi soir dans une dépendance de l'Olympia⁵⁰ et, avec une interruption due à l'incendie du music-hall, prolonge l'aventure jusqu'en 1975⁵¹. À cette date, le *hootenanny* concurrent du « traître » a dû quitter le Centre américain ; ralliant lui aussi la rive droite, il s'est installé à la Gaîté-Lyrique, alors exploitée à l'enseigne du Nouveau Carré par Silvia Monfort⁵², et y est encore actif en 1976. En 1977 au plus tard, s'il se donne encore, ici ou là, des soirées *hootenanny*, « le » *hootenanny* est une affaire terminée.

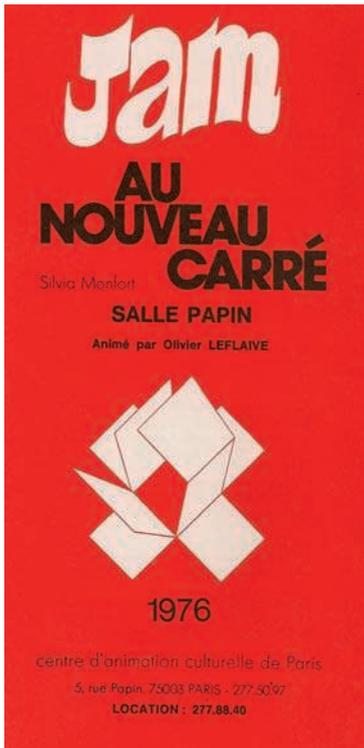
50. La « Taverne », puis le « Complexe », 6 rue Caumartin.

51. Avec quelques soubresauts ultérieurs dans des lieux plus ou moins improbables (Normale Sup', le Golf Drouot, la Maison de la Radio).

52. Pour le distinguer du Carré Thorigny, du nom de la rue du Marais où l'actrice a exploité son premier théâtre, entre 1972 et 1974. Le Nouveau Carré a fonctionné de 1974 à 1989. Le *hootenanny* se tenait non dans la grande salle mais dans la salle dite Papin, dont la jauge de deux cents places était inférieure à celle du Centre américain.



Affichette pour un *hootenanny* exceptionnel à la Taverne de l'Olympia, 1973 (coll. part.)



Dépliant du *Jam* d'Olivier Leflaive
au Nouveau Carré Sylvia Monfort,
Gaîté-Lyrique, 1976 (coll. part.)

Durant ces dernières années, que ce soit à l'Olympia ou au Nouveau Carré, l'ordonnement des soirées avait de toute façon évolué. Rocheman s'est aligné sur les usages des folk-clubs, à commencer par le plus ancien d'entre eux, Le Bourdon, en organisant ses soirées de *hootenanny* autour d'un invité ; quant au *jam-hoot* du Nouveau Carré, il prend rang le vendredi au fil d'une programmation hebdomadaire qui dédie les autres jours à un genre musical circonscrit : le mardi à la chanson, le mercredi au jazz et au blues, jeudi au folk, le samedi au free-jazz. Et si le *jam-hoot* du vendredi reste une scène ouverte sans programmation anticipée, les autres soirs s'organisent autour d'un invité-vedette retenu des mois à l'avance. Mais, plutôt que la formule de la scène ouverte dont la faveur ne s'est pas démentie, c'est le principe même de l'éclectisme illimité qui ne fait plus recette : « l'élan », écrira Rocheman, « était ralenti sinon tout à fait brisé » (2005 : 303) et, pour lui, c'était un effet de

mode, le rock submergeant le folk, ce qui, au regard de la chronologie, apparaît pour le moins discutable. Après des années de découvertes tous azimuts, les oreilles, désormais formées, sont devenues plus sélectives, donc moins œcuméniquement perméables. Dans les trois veines que le *hootenanny* au Centre américain a plus particulièrement explorées – les musiques populaires anglo-américaines, les musiques traditionnelles françaises (bretonnes incluses !) et la chanson française « à texte » –, artistes et publics se sont distribués en fonction d'affinités de plus en plus tranchées et à terme excluantes. À la curiosité ignorante a succédé la connaissance experte qui catégorise et qui cloisonne, en appliquant les règles du jeu particulièrement français des assignations esthétiques. Loi d'airain qui se vérifie aussi dans l'incapacité du *hootenanny* à se maintenir plus de deux saisons dans des salles de la rive droite vouées, pour l'une, à la bien étrangement nommée « variété » et, pour l'autre, au théâtre de recherche : né dans un lieu marginal et, au sens propre du terme, inattendu, plus communautaire que culturel, alors même que la culture du Nouveau Monde avait longtemps été considérée avec commisération dans la capitale artistique du Vieux continent,

puis chassé de ce lieu devenu la vitrine – et le temple – des avant-gardes des deux rives de l’Atlantique, et dont le public, moins populaire que jamais, ne pouvait concevoir que l’art de l’avenir s’incarnât dans des musiques que caractérisaient un excès de nostalgie et symétriquement un déficit de sophistication, le *hootenanny*, désormais accordé au pluriel de toutes les scènes ouvertes, allait devoir se replier dans un réseau de plus en plus « underground » d’espaces associatifs, alternatifs et périphériques.

Sans doute avait-il durant ses années glorieuses – près d’une décennie – accéléré l’émergence de nouveaux courants musicaux, lancé bon nombre de carrières et accessoirement amplifié la notoriété du Centre américain⁵³. Mais cet incubateur a été une matrice en quelque sorte dépourvue d’intentionnalité : nul projet chez quiconque – Rocheman inclus – de révolution esthétique, mais une improvisation opportuniste, qui a fédéré temporairement des espérances et des ambitions individuelles.

On en trouvera la confirmation dans la trajectoire artistique du *Master of Ceremony* une fois le deuil fait du *hootenanny*, parabole dont on tirera la conclusion – interrogative – de la présente étude. « La chanson, toute espèce de chanson » : c’est en quelque sorte la devise de Rocheman, observateur attentif et tout sauf « anti-système » d’une branche du show-business français qu’il a parcouru d’un pôle à l’autre, du cabaret au music-hall, de la Vieille Grille à l’Olympia, en tentant de s’y faire une place et un nom. Le succès du *hootenanny* l’a mis en relation avec des prescripteurs de la radio et de la télévision d’État, José Artur et Yves Mourousi, pour ne pas les nommer, et l’atypicité de son parcours a rendu plus largement perceptible l’originalité de sa posture artistique, qu’on pourrait qualifier, au risque de l’anachronisme, de patrimoniale : son « revival » s’applique en effet moins à la chanson traditionnelle qu’à la chanson historique, libertine, anti-militariste, etc. Or, après sa démission-éviction du Centre américain, il s’éloigne de ce répertoire, abandonne progressivement le tour de chant et entreprend une nouvelle carrière d’acteur et de conteur, dans un registre bien particulier, objectivement communautaire, sauf qu’il touche, en raison même de son exotisme, un public qui dépasse très largement les limites de la communauté : la culture ashkenaze d’un *yiddishland* réinventé, qu’illustrent son spectacle *Grand-Père Schlomo* (1977) et le recueil de contes que le succès dudit spectacle l’amène à publier⁵⁴.

53. On peut aussi penser qu’il lui a procuré des recettes d’autant moins négligeables qu’elles étaient régulières, même si la disparition, ou au moins l’inaccessibilité des archives comptables de l’établissement empêchent de consolider cette hypothèse.

54. *Les Contes de grand-père Schlomo* (1981) ; il donnera encore en 1989 *Le Petit Monde de Schlomo* (réédition en 1995).

Sans doute avait-il posé des jalons pour cette reconversion en enregistrant chez Polydor, dès 1972, une anthologie de la chanson yiddish titrée « Nous sommes tous frères »⁵⁵. Sans doute aussi a-t-il désormais privilégié cette veine parce qu'elle lui avait permis d'élargir notablement son audience personnelle. Mais il est troublant de constater que ce repli sur un folklore ethnique s'accroît alors qu'il vient de subir un revers professionnel causé par la coalition des WASP qui président aux destinées de l'American Center et d'un fils de famille de grands propriétaires viticoles de Bourgogne. Au-delà du préjudice professionnel, il y a une humiliation de classe qui est aussi une délégitimation culturelle : non seulement lui a-t-on fait comprendre qu'il n'appartenait pas à ce monde de la terre et de la finance, mais il s'est aussi agi de lui rappeler que la chanson française dans sa globalité ne poussait pas sur les branches de son arbre généalogique. Qui s'y frotte s'y pique ! Bientôt, dans le petit monde des musiques traditionnelles françaises, entendra-t-on dire de nouveau qu'il faut être Breton pour bien chanter la *gwerz* ou Auvergnat pour bien tourner la bourrée... Autrement dit, l'utopie internationaliste et cosmopolite qui s'est incarnée dans le *hootenanny* sera défaite par l'identitarisme culturel et l'obsession des racines dans lesquelles il importe à beaucoup d'encapsuler toutes les musiques populaires. Ce n'est sûrement pas l'idéologie à laquelle Lionel Rocheman adhère. Mais derrière le pittoresque un rien surjoué de Grand-Père Schlomo, est-il incongru de débusquer une forme de résignation pour un jeu de rôles dont l'artiste a compris qu'il ne maîtrisait pas les règles⁵⁶ ?

Ministère de la Culture
Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (CNRS-EHESS), Paris
francois.gasnault@ehess.fr

55. Suivront en 1980, au Chant du monde, deux autres albums : *Chansons yiddish* et *Yiddish Story*, qui sont dérivés de son spectacle. Dans son autobiographie, il assure : « dès mes débuts sur la scène de l'American Center, j'avais interprété les chansons yiddish issues de mon peuple, qui m'étaient revenues en mémoire » (Rocheman 2005 : 319).

56. D'où un discours sur la synthèse heureuse, qui permet de faire *bella figura* : « je suis fait d'un mélange de culture française, d'amour de mon pays natal dont je respire l'air avec délice, pays où la descendance de mes parents atteint à présent la cinquième génération [...] mais mélange qui contient aussi les petites cellules grises talmudiques tout droit sorties du creuset de l'Europe centrale » (*Ibid.* : 310-320).

MOTS CLÉS/KEYWORDS : *hootenanny* – Centre américain, Paris/*American Center, Paris* – chanson traditionnelle/*traditional song* – musique folk/*folk music* – Lionel Rocheman.

169

RÉFÉRENCES CITÉES

Delanoë, Nelcyà

1994 *Le Raspail vert. L'American Center à Paris, 1934-1994 : une histoire des avant-gardes franco-américaines.* Paris, Seghers.

Faure, Christian

1989 *Le Projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale, 1940-1944.* Préface de Pascal Ory. Lyon, Presses

universitaires de Lyon-CNRS, Centre régional de publication de Lyon.

Rocheman, Lionel

1981 *Les Contes de grand-père Schlomo.* Paris, Stock.

1989 *Le Petit Monde de Schlomo.* Paris, La Bougie du sapeur.

2005 *La Tendresse du rire. Mes vingt-cinq prochaines années.* Les Lilas, A. J. Presse.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

François Gasnault, *Hootenanny au Centre américain : l'invention de la scène ouverte à la française (1963-1975).* — Réunion chantée où chante qui veut et ce qu'il veut, très en faveur à la fin des années 1950, aux États-Unis, dans les milieux universitaires et libéraux amateurs de folksongs, le *hootenanny* est importé à l'American Center de Montparnasse à Paris, en 1963. Il y connaît un succès rapide et durable, sous l'impulsion d'un Français issu de l'émigration juive polonaise, Lionel Rocheman. Le répertoire anglo-américain, d'abord hégémonique, fait droit à d'autres esthétiques, notamment à la chanson française dans toutes ses déclinaisons, chanson traditionnelle incluse. Le *hootenanny* innove surtout en imposant la formule de la scène ouverte qui remet radicalement en cause la frontière entre artistes et public, l'immense majorité des performers étant des amateurs sans ambition de carrière. Le *hootenanny* fait figure de matrice du mouvement folk français, en sortant, au moins provisoirement, la chanson traditionnelle de l'ornière essentialiste où l'avait enlisé la politique culturelle du gouvernement de Vichy.

François Gasnault, *Hootenanny at the American Center : Inventing the Open Stage in France (1963-1975).* — Gathering where anyone could sing, much in favor at the end of the 1950's in the US, especially among the folksongs enthusiast academic and liberal circles, the *hootenanny* was imported in 1963 to the Paris American Center in Montparnasse. Its quick and long-lasting success was largely due to Lionel Rocheman, French musician of polish origins.

Its repertory, at first mostly English-American, gradually encompassed various influences, particularly French songs of all kinds, including traditional songs. The *hootenanny* majorinnovation was to promote an open stage, breaking down the boundary between the artists and the audience, most of the performers being amateurs. It also gave birth to the French folk movement by extracting French traditional songs from the essentialist role it had been limited to by the cultural policy of the Vichy regime.