

MALICORNE

ARNAUD CHOUTET

MALICORNE

LE MOT ET LE RESTE
2016

L'INFLUENCE DU FOLK ANGLO-SAXON ET CELTIQUE

Au milieu des années soixante, une part croissante de la jeunesse, issue du baby-boom, s'inquiète de l'état du monde. Elle s'identifie à de nouvelles valeurs contestataires, telles que l'anti-impérialisme, l'anti-capitalisme, l'anti-colonialisme, l'anti-militarisme. Dans le domaine artistique, elle ne se reconnaît pas dans l'insouciance du music-hall et des variétés commerciales et recherche une expression musicale moins superficielle, porteuse de racines et de messages profonds. De New York émerge alors le mouvement folk, mêlant « folk song » (chansons populaires rurales) et « protest song » (chansons engagées, d'origine urbaine). Si les tenants de la culture dominante méprisent ces chansons subversives, la jeunesse anticonformiste leur trouve un esprit de liberté qui nourrit ses idéaux de justice et de paix. La musique folk, avec sa technique facile d'accès, lui paraît aussi plus reproductible que tout autre style musical.

Ce mouvement essaime rapidement en Europe de l'Ouest. En France, les Maisons des jeunes et de la culture accueillent les précurseurs, Hugues Aufray et Graeme Allwright: leurs adaptations en français du folk américain, dès 1965, contrastent avec la variété à la mode. À Paris, cette jeunesse se donne rendez-vous au Centre Américain d'étudiants et d'artistes, 261 boulevard Raspail. Cet immeuble, aujourd'hui disparu, abrite alors une salle de 400 places. Lionel Rocheman, chanteur visionnaire, y crée des *hootenannies* sur le modèle américain. Ce sont, à l'origine, des

réunions syndicales qui intègrent des chants militants. À Paris, elles deviennent des rencontres improvisées, des « scènes ouvertes » au cours desquelles la chanson traditionnelle américaine est à l'honneur, sans se fermer au patrimoine d'autres origines, notamment de peuples minoritaires. Les premières séances ont lieu en septembre 1964; sporadiques au départ, elles deviennent hebdomadaires l'année suivante, et le restent une bonne douzaine d'années. Chaque mardi soir, moyennant un prix d'entrée modique, on peut voir et entendre, présentées par Rocheman, d'éminentes figures du folk, de passage à Paris, ou des habitués des lieux y faisant leurs débuts. Selon la règle du lieu, les artistes s'inscrivent sur le programme par ordre d'arrivée, sans audition préalable, et sans vedettariat (chacun ayant droit à deux chansons, pas plus).

À quelques encablures, dans le quartier latin, se créent les premiers folk-clubs de France: le premier en 1967, à l'Église américaine, sous la guidance du pasteur Michael Brown, qui prête sa crypte ou son centre culturel le vendredi soir. Lorsque le club ferme deux ans plus tard, un autre prend le relais, cette fois-ci sous l'égide de l'Église Saint-Germain-des-Prés. Le médecin chef du service social de cette paroisse confie des locaux à des jeunes désireux de faire de la musique américaine. À charge pour eux d'entretenir les lieux et d'orienter les toxicomanes qui se présentent vers la clinique attenante. Tous les jeudis soir, lors de jam-sessions, joueurs de banjo, guitare et violon y viennent pour peaufiner leur jeu.

Le « hoot » du Centre Américain et ces deux folk-clubs voient éclore bien des talents, ceux de Roger Mason, Marcel Dadi, Dick Annegarn, Alan Stivell, Bill Deraime, les banjoïstes Steve Waring, Alain Dubest, Jean-Marie Redon et Youra Marcus, et celui qui nous intéresse particulièrement ici: Gabriel Yacoub.

Celui-ci est né le 4 février 1952, à Paris, d'un père ouvrier-imprimeur d'origine libanaise et d'une mère native du Loiret, vivant dans la capitale depuis son adolescence. La famille Yacoub habite

un modeste deux pièces de 38 m², rue Mabillon. Si Gabriel n'a pas baigné dans une atmosphère musicale, même si mère, douée d'une belle voix fredonnait les succès de Berthe Sylvia ou Frehel... sa sœur Christiane, de trois ans son aînée, happée par la vague du rock anglais (Beatles et Kinks en tête), lui transmet son enthousiasme. Ils cherchent tous deux à s'informer en écoutant assidûment les programmes de Radio Caroline. C'est ainsi qu'ils découvrent le folk américain, les chansons sociales de Woody Guthrie, Bob Dylan, Pete Seeger ou Tom Paxton, qui évoquent l'attachement aux racines, la douleur de l'oppression et l'espoir de jours meilleurs. L'un et l'autre préfèrent les versions originales aux versions françaises, édulcorées, mais ils ne sont pas insensibles aux reprises du trio Peter, Paul & Mary, aux douces harmonies vocales.

Gabriel est encore adolescent, quand sa sœur, profitant de sa majorité, l'entraîne dans quelques virées dans les folk-clubs du quartier Soho de Londres. « C'est ainsi que j'ai vu mes idoles, comme Ewan McColl, le pape du folk anglais. Engagé au parti communiste, revendicateur, il était un pilier du mouvement folk, parfois controversé mais très respecté. » Le jeune homme prolonge ces découvertes en rapportant des disques rarissimes dont les pochettes, cartonnées et recouvertes de photographies, le fascinent. Il se fournit aussi chez Raoul Vidal, disquaire de la rue de Rennes ou celui du sous-sol du Lido, aux Champs-Élysées, découvrant ainsi la musique traditionnelle des Appalaches par les albums du groupe américain New Lost City Ramblers, ou du duo G.B. Grayson et Henry Whitter. Il se met à la guitare, en autodidacte, et tente de reproduire les airs, à partir du repiquage des enregistrements dont il dispose. Il consacre désormais tout son temps libre et ses économies à la musique : ses nouvelles escapades en Angleterre (en stop et en solo cette fois) lui font découvrir Martin Carthy, chanteur folk, excellent guitariste, qui joue en *open tuning*. « Martin chantait tous les soirs pour des clopinettes dans les pubs et clubs, sans sono. Je me débrouillais pour être au premier rang et observais sa technique. » Yacoub en tire une technique solide avec une



Gabriel Yacoub
en 1965.

tendance à l'appoggiature. Martin Carthy joue aussi avec les membres de la famille Watersons, chanteurs traditionnels réputés que Gabriel finira par aborder et bien connaître: « plus tard, quand ils vinrent se produire à Paris, ils me donnèrent des leçons d'harmonies vocales qui sortaient du système tonique/quinte/tierce auquel nous étions habitués. Pour m'expliquer sa méthode d'harmonie, Mike Watersons me dit avec son humour anglais: "Tu choisis une note qui te plaît, tu la gardes aussi longtemps que tu peux, quand ça ne marche plus, tu en changes..." J'ai retenu la leçon. Cette pratique mène souvent à des dissonances extraordinaires, des accidents heureux, qu'aucun arrangeur de culture classique n'oserait envisager. »

En 1969, Gabriel forme un trio avec des amis de son lycée Buffon, le banjoïste Youra Marcus et le violoniste Philippe "Phil" Fromont. « Nous faisons nos débuts de chanteurs et nous avons, Gabriel comme moi, une voix "nasillarde", évoque Youra. C'était un must à l'époque... de même que de nombreux musiciens s'échinaient à jouer faux pour faire authentique... du moins le croyaient-ils. Pour notre part, nous faisons de la musique *old time* américaine dans laquelle l'harmonie vocale est très fréquente. Généralement Gabriel était le *lead vocal* et j'assurais la seconde voix, plus aiguë. » « À l'époque, rajoute Phil Fromont, le style de Gabriel tournait autour du *picking* trois-doigts, à la manière de Doc Watson ou Maybelle Carter, et en accord standard. Ce n'est que plus tard qu'il a adopté les accords ouverts. Il assurait

les basses et le rythme avec talent et solidité. » Le répertoire est composé uniquement de reprises, comme « Shoo Fly » et « Cluck Ole Hen » des Skillet Lickers, des ballades anglo-américaines dont « House Carpenter », « Take Me Back To The Sweet Sunny South », « Peg And Awl », le gospel « Down In The Valley To Pray », chanté *a cappella*... Baptisé la New Ragged Company, c'est le premier groupe du genre connu en France. Youra Marcus et Gabriel Yacoub sont enfants d'immigrés, et l'Amérique, ce grand « melting pot » les fascine, comme dit le premier: « la musique américaine est une musique de métèques dans laquelle nous nous retrouvions fort bien. »

Au côté d'autres américanophiles, la New Ragged Company est une habituée du folk-club de Saint-Germain-des-Prés (baptisé par Gabriel Yacoub « T.M.S. folk center », pour « *traditional moutain sound* »). Le groupe ajoute, aux rendez-vous hebdomadaires, des répétitions dans une cave, des auditions ici et là, pour le compte du Club Méditerranée ou de cabarets de la rive gauche parisienne.



À 17 ans, Gabriel rate son BEPC, et redouble dans un lycée technique pour entamer une formation de secrétariat-comptabilité. Il se retrouve seul garçon de sa promotion et ne reste que trois jours. Pendant quelque temps, il chante en s'accompagnant de sa guitare sur les terrasses des cafés parisiens, puis prenant la route, il joue les saltimbanques jusqu'en Italie et en Suisse. L'accueil est positif, car ce nouveau type de musique américaine intrigue, mais cela ne lui suffit pas pour vivre. Christiane Moreau, sa sœur, se souvient « Pour mes parents, j'avais un vrai métier puisque je travaillais dans un bureau... à la différence de Gabriel. Mon père n'avait pas eu une vie facile, ne roulait pas sur l'or et ne comprenait pas les choix artistiques de son fils. » Gabriel se résout à prendre un travail salarié à la Poste. Affecté au guichet, il s'ennuie et n'y reste qu'une année, rêvant d'une destinée à la Woody Guthrie.

La New Ragged Company est sollicitée pour quelques concerts, au T.M.S., dans des MJC de banlieue, et même à Lambesc, dans les Bouches-du-Rhône, à l'occasion du premier festival folk en France, à la mi-août 1970: 800 participants s'y retrouvent et, selon l'esprit égalitaire de l'époque, tous les artistes reçoivent le même cachet, quelle que soit leur notoriété. Les instruments traditionnels régionaux étant rares, les musiciens utilisent plus volontiers les instruments du folk song anglo-saxon (guitare acoustique, banjo, dulcimer), si bien que les adeptes de Joan Baez, des Beatles et du *flower power* les apprécient.

Peu après, la Company se sépare, sur des divergences idéologiques: dès ses débuts, le milieu folk est traversé par d'interminables débats sur sa finalité. Dans le prolongement des événements de Mai-68, la majorité des artistes folk se considèrent comme des militants politiques, refusant tout compromis avec le show business. Gabriel, lui, ne voit pas les choses ainsi, ce que comprend aujourd'hui Phil

New Ragged
Company en 1971:
Youra Marcus,
Phil Fromont et
Gabriel Yacoub.

Fromont: « Youra et moi étions issus de familles aisées, tandis que Gabriel Yacoub était fils d'immigré et vivait chichement. Pour lui, il s'agissait de prouver qu'il pouvait faire son trou dans la société et manger autre chose que des tartines sans beurre ni confiture! »



En 1971, Jean-Marie Redon, puis Michel Hindenoch remplacent Phil Fromont et Youra Marcus au sein de la New Ragged Company. Mais le groupe, toujours amateur, ne dure pas au-delà de son passage au Festival de Malataverne, le 29 mai 1971,

devant 15 000 personnes, et de l'enregistrement de deux titres sur un album collectif, « Sleepy Maggie » et « Trompette & cuillères » (avec le groupe Wandering).

Dès l'année suivante, Gabriel Yacoub forme un duo avec le violoniste René Werneer, fin technicien qui joue en dansant avec d'amples mouvements d'archet : il a fréquenté de neuf à quinze ans le conservatoire de Lille, avant d'abandonner la voie classique pour s'intéresser de près aux *fiddlers* irlandais (violoneux consacrés au style traditionnel). Installé à Paris avec sa femme depuis l'été 1969, Werneer rencontre Yacoub au T.M.S. Ils se découvrent une passion commune pour le folk anglo-saxon et décident de monter un duo, prenant pour modèles les paires anglaises Martin Carthy et Dave Swarbrick ou les frères Robin et Barry Dransfield.

Avec la vague du folk song américain puis des ballades anglo-saxonnes, le public français s'habitue à entendre des musiques plus modales, des gammes et des rythmes anciens jusque-là négligés, joués sur des instruments à cordes pincées (guitare, violon, banjo, dulcimer, harpe...). Des chanteurs comme Graeme Allwright, Steve Waring, John Wright, Joe Dassin, David McNeil, tous d'origine anglo-saxonne mais vivant en France, acquièrent une certaine notoriété qui éveille un intérêt pour les musiques dites « ethniques ». La musique d'influence celtique, considérée comme étant une des sources du folk song va en bénéficier.

Profitant de cette conjoncture favorable, un jeune chanteur et harpiste d'origine bretonne tente sa chance. À l'époque, les rares chanteurs bretons n'exerçaient leurs talents que pour leurs compatriotes et leur notoriété ne dépassait pas les limites de la péninsule armoricaine, voire de leur canton... Alan Cochevelou, lui, a la conviction que la musique bretonne a une valeur exceptionnelle, et le potentiel pour séduire le monde. Parisien, sensible à différents styles musicaux, il établit un lien entre rock, folk anglo-saxon et musique bretonne. Il réalise que de nombreux auteurs

anglo-américains se servent de thèmes ou d'influences celtiques. Lui-même bénéficie d'un atout précieux : il a étudié cette musique depuis son plus jeune âge, appris la harpe (son père a fabriqué la première harpe dite « celtique » sur un modèle antique) et plusieurs instruments à vent (bombarde, cornemuse, whistle). Il commence à chanter en public en 1966, choisissant alors le pseudonyme de Stivell qui signifie « source » en breton, manière d'affirmer qu'il puise son inspiration aux racines celtiques, mais aussi que sa musique se veut source nouvelle. Après l'enregistrement d'un 45-tours en 1968, et d'un premier passage à la télévision cette même année, il enregistre en 1970 un album, *Reflets*, qui se rattache au mouvement du folk song, adapte la technique du *picking* de la guitare américaine à sa harpe, et s'attire, peu à peu, un public composé de sympathisants de la cause bretonne et d'amateurs du genre. En 1971, le nombre de ses admirateurs va croissant, dépasse les frontières et il est promu lauréat du Festival Interceltique de Killarney, en Irlande. Sa maturité et son expérience lui donnent une longueur d'avance sur les autres musiciens de la scène folk parisienne. Il finit par abandonner la préparation de sa licence d'anglais pour devenir professionnel.

Fin 1971, il habite dans le même quartier que René Werneer et fréquente avec lui le Centre Américain de la rue Raspail. Avec maintenant plusieurs enregistrements derrière lui, il est sur le point de voir sa carrière exploser : il prépare un concert au prestigieux Olympia et recherche à cette occasion un violoniste. René Werneer est approché mais ne veut pas lâcher son complice Gabriel Yacoub. Stivell accepte donc de les recruter, d'autant que son guitariste Dan Ar Braz vit alors en Bretagne. « Pour l'Olympia, Stivell m'avait engagé en pensant naïvement que je pourrais remplacer Dan et son jeu exceptionnel qui imitait la cornemuse à la guitare. J'avais à l'époque acheté une Telecaster, mais j'étais bien incapable de reproduire dessus les parties de "Pop Plinn". Stivell insista malgré mon point de vue. Il dut se rendre à l'évidence juste avant le concert, et se vit dans l'obligation de faire appel à Dan. Nous

nous sommes alors trouvés très complémentaires. » Et Stivell précise : « Sur mon disque *Reflets*, j'avais présenté différentes « cuisines » musicales, pas ou peu encore explorées en Bretagne, comme la formule avec banjo joué par Steve Waring. Quand j'ai constitué mon *backing band* pour l'Olympia, avec deux guitaristes, l'un établi en Bretagne, l'autre à Paris, j'ai pu garder cet aspect "folk anglo-américain" (avec Gabriel), à côté de celui plus rock (avec Dan). »

Par cette entremise, Gabriel Yacoub se retrouve professionnel à 18 ans, au sein d'un ensemble de très haut niveau, le premier à introduire batterie, basse et guitare électrique dans la musique traditionnelle. Il est soutenu par quelques musiciens issus du bagad Bleimor plusieurs fois champion de Bretagne et dont Stivell fut longtemps le chef, le *penn-soner*.

Gabriel Yacoub
avec Alan Stivell
à l'Olympia.

Le concert du 28 février 1972 à l'Olympia est un triomphe. Il est radiodiffusé dans toute la France et consacré par les médias. Du jour au lendemain la mode du folk celtique est lancée. En un an, plus d'un million de disques du concert sont vendus à travers le monde. Certains extraits aux mélodies accrocheuses deviennent des tubes, comme « Suite Sudaméricaine » et « Tri Martelod » (sur lesquels Gabriel Yacoub chante dans les chœurs). Si les airs sont traditionnels, le groupe les arrange dans une forme très

