1999, « Musiciens des rues, musiques dans la rue [Introduction au Dossier] », *Ethnologie française*, XXX-1, pp. 8-10. [version auteur - halshs-00004410]

Musiciens des rues, musiques dans la rue

Éliane Daphy*
Laboratoire d'Anthropologie urbaine - CNRS UPR34

Florence Gétreau
Musée national des Arts et Traditions populaires

« L'homme qui chantait dans la rue a une histoire.
Que la rue n'a pas toujours retenue.
Lieu de culture cependant où naissait et
s'envolait l'inspiration des poètes populaires. »
G.H. Rivière[1]

Les 12 et 13 mars 1998, la Société d'Ethnologie française organisait deux journées d'étude[2] afin d'élargir le propos de l'exposition Musiciens des rues de Paris[3] présentée au Musée national des Arts et Traditions populaires de novembre 1997 à avril 1998. Couvrant quatre siècles de musique, les vingt-deux communications ont évoqué l'origine des praticiens, leur statut, les modes de rémunération ; l'occupation de l'espace urbain et l'usage de la rue par les pouvoirs et les contre-pouvoirs; la circulation des répertoires ; la représentation de ces pratiques dans la musique savante (l'opéra-comique, par exemple) et dans les autres arts (arts graphiques et cinéma, entre autres).

Les six études réunies ici sont consacrées à diverses formes de pratique du XX^e^ siècle. Une remarquable permanence de traits culturels y apparaît à travers la diversité des terrains évoqués (la Bretagne, les grands centres urbains français, l'Inde, le Brésil) et des séquences choisies (depuis des origines lointaines souvent entrées dans la légende, en passant par la période des années trente, jusqu'aux plus récents développements).

---

*http://elianedaphy.org/

1« Ils enchantaient la rue », entretien entre Georges Henri Rivière et Maurice Vandair, *L'Almanach de L'Humanité*, Paris, *L'Humanité*, 1986 : 204.

2 Avec le soutien de la direction de la Musique et de la Danse du ministère de la Culture.

3 Voir le catalogue de l'exposition édité sous la direction de F. Gétreau (Ed. des Musées nationaux, 1997, 141 pages, CD encarté).

On perçoit cette permanence tout d'abord dans les dimensions spatiale et temporelle. En effet, tous ces musiciens qui s'approprient l'espace villageois ou urbain savent exploiter les lieux stratégiques de rassemblement à l'acoustique réfléchissante, relativement protégés du bruit ambiant (places et carrefours). Le choix des emplacements, mais aussi des occasions (foires, marchés, fêtes religieuses), permet d'aménager des scénographies éphémères (estrade du chanteur – et de ses instrumentistes –, étal, tribune des officiels ou du public). On voit surgir des accessoires caractéristiques, tels le placard imagé (voir l'article de O. Giraudon) accompagnant le récit chanté, la banderole affichant les revendications (article de N. Gérôme), ou l'ardoise désignant la marchandise (article de E. Maguet). Pas de coulisse ici pour séparer l'espace préparatoire – celui de l'attente – de l'espace de la représentation – celui du spectacle. La mise à distance et la définition des zones de contact, implicites sont pourtant strictement respectées. La posture, elle aussi, est codifiée, essentielle pour attirer puis galvaniser le public, faire symbiose avec la musique et son message. La prestation et le spectacle forment ainsi un répertoire de gestes de métier qui sont les signes d'un véritable savoir-faire.

La dimension économique des musiques de rues est fondamentale. D'une part, elle s'exprime tout d'abord par la relation d'échange qui se concrétise autour de la formule prestation/contre-don. Loin de la mendicité, pour laquelle la sollicitation du don (l'aumône) participe d'un échange généralisé, la « manche »[4] est un système de contre-don direct rémunérant une prestation musicale (article de C. Servan-Schreiber). D'autre part, le chanteur vendeur d'imprimés exerce un véritable rôle dans le marché de la musique : il est un maillon dans le circuit de diffusion des imprimeurs, des éditeurs graphiques puis phonographiques (articles de D. Giraudon et de G. Basile). Des relations complexes s'établissent ainsi entre les auteurs, les producteurs, les interprètes et le public consommateur. Plusieurs modèles apparaissent : tantôt, le rôle du chanteur des rues se cumule avec celui de diffuseur d'imprimés (qu'il vende ses propres œuvres ou celles de paroliers célèbres ou anonymes), tantôt le chanteur est seulement interprète, et la diffusion des imprimés suit un circuit de commercialisation indépendant. Ces circuits commerciaux s'observent autant dans leurs aspects autorisés qu'illégaux : l'interdiction des contrefaçons et celle des modes de vente illicites sont constamment inscrites sur les imprimés de chansons. Les supports suivent l'évolution technique des médias et les produits doivent s'adapter aux lois du marché : tout est mis en œuvre pour éviter le tarissement de la demande.

Lorsque les pratiques sont festives et gratuites, comme dans le cas du carnaval (article de C. Sandroni), les enjeux économiques ne sont pas pour autant absents : l'expression collective d'une minorité exige des pouvoirs publics et des mécènes des moyens considérables pour encadrer et faciliter son succès. Le défilé spontané s'officialise et sert en retour le pouvoir. Inversement, la revendication d'ordre économique peut utiliser la musique comme expression politique, et les défilés

4 Terme d'origine italienne désignant le pourboire (gratification, cadeau) que l'on donnait aux saltimbanques ; aujourd'hui, l'expression « faire la manche » signifie, dans l'argot des musiciens, demander de l'argent après une exécution musicale.

accompagnant les grèves rassemblent la communauté, informent l'opinion et somment le pouvoir de réagir (N. Gérôme).

Du point de vue des répertoires, en Bretagne, à Paris ou en Inde, on constate que les sources d'inspiration sont le reflet des attentes du public : les faits d'actualité, les légendes, les croyances, les terreurs, les revendications et les rêves véhiculés par les chanteurs ambulants sont un miroir de la collectivité. En Inde, épopées, dévotion, glorification du bandit, rappel des origines mythiques présentent un fort parallélisme avec les faits divers, les drames des guerres, l'évolution des mœurs, la critique du pouvoir qui apparaissent dans le répertoire de Basse-Bretagne. Empreinte de religiosité, de morale, et enfin parfois de contestation, la « chanson des rues » est perméable aux mutations des sociétés : alphabétisation des campagnes, implantation de la langue française et des modèles parisiens, intégration des nouveaux modes de diffusion (disque, radio, cinéma), elle dépasse largement son utilité économique pour construire alors sa vocation sociale. Elle peut être un véhicule encore plus directement fonctionnel : dans le cas de son utilisation dans les manifestations, elle contribue au partage des revendications par les opposants et à la diffusion de celles-ci afin de trouver un plus large appui face au pouvoir.

Musicalement, certaines de ces musiques populaires ont en commun de faire du neuf avec du vieux : tantôt les paroles d'actualité utilisent des timbres connus (« chansons nouvelles sur l'air de... »), tantôt elles parodient des chansons en détournant leur sens d'origine. La part éventuelle d'improvisation laissée aux chanteurs s'exerce donc toujours dans un cadre très codifié. Au plan formel, la forte intensité sonore est indispensable pour couvrir les bruits de la ville. Investir les lieux et l'espace sonore sont les deux termes de l'équation. Rythmes jouant d'oppositions, timbres percussifs, accents déclamatoires, leitmotive quasi incantatoires des refrains, des cris de marché (F. Maguet) ou des slogans sont les ingrédients qui signent une stratégie de conquête.

Car toutes ces musiques sollicitent, à des degrés divers, la participation effective et visible du spectateur : déambulation parfois dansée, reprise de l'exécution en chœur, consommation – en achetant l'imprimé d'hier (recueil ou « feuille volante ») ou la cassette d''aujourd'hui –, approbation ou désapprobation, la rue est le lieu de la contagion musicale partagée et offerte au regard des autres.

Au fur et à mesure que disparaissent les musiciens professionnels de la rue (les musiciens patentés, les chanteurs agréés), celle-ci reste essentiellement le lieu d'expression ponctuelle de la collectivité : tantôt « manif », dont l'ampleur, le parcours, les limites ne sont jamais complètement prévisibles; tantôt fête autorisée qui toujours plus devient institutionnalisée. Reste alors le stéréotype du musicien de rue, véhiculé depuis toujours par les paroles des chansons qui évoquent le personnage, par les illustrations qui le mettent en scène dans son environnement urbain, enfin par leur présence au cinéma (G. Basile). Ses origines légendaires sont entretenues aujourd'hui encore par les artistes ayant fait carrière, par les éditeurs ayant adapté leur production aux exigences des nouveaux modes de consommation, par les chanteurs de marchés d'aujourd'hui, par les populations des banlieues qui rendent hommage aux ancêtres opprimés lors de défilés qui restent l'une des rares

formes contemporaines d'exutoire. Fiction, représentation, nostalgie, l'usage du cliché n'est donc pas l'apanage de l'opéra. Il est partie intégrante des musiques de rue à chacun de leurs stades d'évolution, dans chacune de leurs composantes.

Sommaire du dossier

Gétreau Florence, Daphy Eliane, « Musiciens des rues, musiques dans la rue » : 8-10 [4 illus.]

Giusy Basile, « La chanson et la musique des rues à travers la production phonographique et cinématographique » : 11-21 [11 illus.]

Giraudon Daniel, « Chanteurs de plein vent et chansons sur feuilles volantes en Basse-Bretagne » : 22-33 [5 illus.]

Servan-Schreiber Catherine, « Chanteurs itinérants du nord de l'Inde : destin des répertoires et livrets de colportage » : 34-44 [8 illus.]

Sandroni Carlos, « Maracatus et écoles de sambas : à propos du carnaval de Recife » : 45-48 .

Gérôme Noëlle, « Chronique sonore de l'occupation musicale d'un territoire : deux mois de grève aux usines Dassault de la région bordelaise (décembre 1966-février 1967) » : 49-56 [2 illus.]

Maguet Frédéric, « A "corps" et à cris. Une phénoménologie des cris de marché » : 57-65 .

Comptes rendus (rubrique intégrale), dossier préparé par Eliane Daphy (dir.), avec la collaboration de Claudine Mochel (pp. 138-155).

Choron-Baix Catherine (p. 138-140)
"Florence Gétreau (ed.), *Musiciens des rues de Paris*, Paris, Ed. de la RMN, 1997, 142 p, CD encarté" :.

Le Floc'h Joseph (p. 140-141)
Joseph Carreau, *Dictionnaire bibliographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française ainsi que de ses publicistes et théoriciens* (contenant quelques éléments biographiques) (1830-1930 environ), Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT éd. (coll. Modal Etudes, 1998, 157 p.

Teillet Philippe (p. 141-143)
Anne Veitl, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la « recherche musicale » et l'Etat en France de 1958 à 1991*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 1997, 254 p.

Luez Philippe (p. 143-145)
Gaetano Manfredonia, La chanson anarchiste en France des origines à 1914, Paris, L'Harmattan, 1997, 445 p.

Luez Philippe (p. 145-146)
Claude Ribouillot, *La musique au fusil*, Rodez, Editions du Rouergue, 1996, 285 p.

Martin Denis-Constant (p. 146-148)
Patrick Williams, *Django*, Marseille, Parenthèses (Eupalinos, jazz et musiques improvisées), 1998, 222 p.

Raulin Anne (p.148-149)
Denis-Constant Martin, *Le gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux*, Paris, Cité de la musique/Actes Sud (Musiques du monde), 1998, 152 p., CD encarté.

Laborde Denis (p. 149-151)
Michel Colleu, Laurent Bigot et Yves Labbé (coord. Par), *Musique bretonne. Histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez, le Chasse-Marée/ArMen, 1996, 512 p.

Le Gonidec Marie-Barbara (p. 152)
La cornemuse, sens et histoire de ses désignations, Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT éd (Isatis, Cahiers d'ethnomusicologie régionale 4), 1996, 191 p.

De Lannoy Michel (p. 153-154)
Olivier Durif, *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*, Paris, Cité de la musique/Actes Sud (Musiques du monde), 160 p., CD encarté.