

MUSETTE ET STÉRÉOTYPES SOCIAUX :
LES DIFFÉRENTES APPRÉCIATIONS D'UN GENRE « POPULAIRE »

Kali ARGYRIADIS
Sara LE MENESTREL

Le musette a longtemps été associé à un milieu marginal, voire vulgaire, exerçant par là même une certaine fascination sur un large public. Passé de mode dans les années soixante-dix, les jeunes générations d'alors l'ont par la suite qualifié de ringard et de genre commercial abrutissant les masses. Plus récemment, le style musette a été réhabilité par le milieu artistique français en tant qu'expression d'une tradition populaire parisienne issue d'un processus de métissage.

Ce changement de statut amène d'emblée à s'interroger sur plusieurs notions dont les agencements comportent de nombreux paradoxes. C'est le cas par exemple de la valorisation du métissage musical et des différents apports dont se compose le musette, qui va de pair avec la revendication d'une tradition spécifique ou d'un héritage particulier. Le détour par l'histoire permet de comprendre comment les acteurs construisent leur discours, en opérant des choix précis dans le corpus de données et d'anecdotes dont ils disposent. On verra ainsi que l'on ne reconnaît pas à tous les mélanges une valeur fondatrice. En outre, le concept même de musique populaire recouvre des perceptions distinctes. À ceux qui rendent hommage aux pionniers du style musette, leurs adversaires rétorquent que la musique populaire actuelle n'est pas moins valable, son caractère commercial ne préjugant pas à leurs yeux de sa qualité. Ces derniers fondent leur appréciation sur l'importance qu'ils accordent à la pratique de la danse, indissociable à leurs yeux du style musette. La manière de danser oppose à son tour deux conceptions du style chorégraphique traditionnel, qui révèlent à quel point les stéréotypes sociaux perdurent au-delà de la référence consensuelle au populaire.

Cet article s'appuie sur une enquête de terrain de deux ans (1999-2001)¹, menée dans les guinguettes des bords de Marne et dans les salles de danse parisiennes fréquentées par les amateurs de musette. Lieux symboliques dotés d'un imaginaire très riche, les guinguettes sont aujourd'hui l'objet d'efforts locaux de revitalisation. On y trouve de ce fait un public très large, qui ne fréquente pas forcément les dancings et ne pratique d'ailleurs pas toujours la danse. La présence de différents acteurs (musiciens, promoteurs du renouveau, touristes, public ponctuel ou passionné) permet de saisir les différents modes d'appréciation et la façon dont ils s'articulent.

Le musette : un exotisme typiquement parisien

Le style musette est depuis longtemps indissociable de la représentation de la tradition musicale populaire parisienne. Son origine n'en reste pas moins confuse, brouillée par les divergences des sources disponibles. Définir ce style n'est pas ici notre propos. Nous tenterons plutôt de retracer son contexte d'apparition et son évolution, en mettant en lumière les principaux éléments auxquels les amateurs de cette musique font référence.

Le musette est né d'un paradoxe : de nos jours, il évoque avant tout l'accordéon, alors qu'il doit son nom à l'instrument éponyme, la musette. La plupart des sources s'accordent pour la définir comme une cornemuse datant du XIII^e siècle constituée d'une outre, d'un tuyau percé de 6 ou 7 trous, d'autres tubes appelés « bourdons » et d'une anche double. On la désignait en Auvergne sous le nom de « cabrette », en référence à la peau de cabri utilisée pour la fabrication de l'outre. C. Marcel-Dubois (1980) soutient pourtant une autre thèse, selon laquelle la musette était en fait une clarinette, à laquelle les musiciens parisiens auraient ajouté un soufflet en la rebaptisant dès lors cabrette, celle-ci supplantant la musette à partir de 1900. La cabrette serait ainsi une création parisienne, que les immigrés auvergnats auraient rapportée dans leur province natale au cours de leurs pérégrinations.

L'expression bal musette, elle, apparaît vers 1850 et désigne l'endroit où se produisaient les joueurs de cet instrument. Dès le début du XIX^e siècle, des cafés parisiens sont animés par des cabrettaires auvergnats venus implanter dans la capitale des brasseries et des cafés-tabacs qui servent à la fois de lieux d'affaires, de réunion et de danse.

1. Réalisée dans le cadre d'un appel d'offre de la Mission du patrimoine ethnologique.

Le style musette serait issu de la rencontre de ces immigrés auvergnats avec les ouvriers immigrés italiens, qui s'installent dans les mêmes quartiers (11^e, 12^e, 19^e et 20^e arrondissements) à la fin du XIX^e siècle, et commencent à se produire dans les bals auvergnats (Blanc Chaléard, 2000 : 78).

Les Italiens commencent donc à collaborer avec les joueurs de cabrette dès 1880. L'accordéon diatonique devient de plus en plus prisé dans les bals, réunissant toutes les qualités requises pour un instrument de plein air (portatif, peu fragile, d'une sonorité puissante). En 1897, l'Italien Paolo Soprani propose un nouveau modèle d'accordéon à trois rangées qui supprime la technique du tirer-pousser (Monichon, 1985). L'apparition de cet accordéon dit chromatique, qu'on distingue dès lors du diatonique, permet le changement de tonalités et introduit le mode mineur, inaugurant un nouveau style musical associé à un nouveau genre de chansons dont Edith Piaf sera plus tard le symbole. Devant le succès commercial de l'accordéon (les fabricants français ne suffisent plus à satisfaire la demande, si bien qu'on en importe d'Allemagne et d'Italie), de nombreux joueurs auvergnats se mettent à jouer de cet instrument, mais dans sa forme diatonique. Peu à peu, entre 1914 et 1940, l'accordéon en vient à supplanter la cabrette, ce que P. Mona exprime bien dans la formule suivante (1988 : 47) : « [...] on peut dire qu'il y a eu parricide. Le style musette a eu raison de la musette ». D'ors et déjà, le musette comprend deux courants : celui durant lequel collaborent la cabrette et l'accordéon, puis celui qui voit l'accordéon s'imposer. Mais il ne s'agit pas d'une éviction pure et simple : les Italiens s'imprègnent ainsi de la cabrette et apportent une touche auvergnate à leur répertoire, notamment le « picotage ».

L'histoire du musette est jalonnée de rencontres et de personnages emblématiques dont l'importance varie en fonction des sources. La rencontre d'André Bouscatel et Charles Péguri en 1904 apparaît presque systématiquement comme le symbole de l'avènement du style. Chaudronnier dans le Cantal, Bouscatel, joueur de cabrette, monte à Paris où il prend la gérance d'un café rue de Lappe. Péguri, lui, fabrique des accordéons et après avoir rencontré Bouscatel, se met à jouer avec lui dans son café. Ensemble, ils composent une polka enregistrée en 1905, *Trotteuse*, qui marque pour beaucoup l'émergence d'un nouveau style musical, fruit de l'alliance de l'Auvergne et de l'Italie incarnée par ces deux musiciens. Parallèlement, Martin Cayla, qui appartient à la même génération, apparaît comme le représentant de ces nombreux Auvergnats partagés entre le désir de jouer de l'accordéon et celui de défendre la cabrette. Sa maîtrise des deux instruments, la création d'une Amicale des Cabretaires, viellistes et

accordéonistes du Massif Central et l'ouverture de sa maison d'édition en 1930 en font une des figures pionnières du style musette et du mariage entre l'accordéon et la cabrette.

D'autres considèrent que c'est Emile Vacher qui mérite le titre d'inventeur du musette. Ce ferrailleur monte très jeune à Paris et ouvre en 1908 une salle de danse avec ses parents, le Bal de la montagne Sainte-Geneviève. Il exerce ses talents de musicien dans de nombreux bals de Paris. P. Krümm lui attribue la paternité de l'appellation « bal musette » et en fait le premier à innover du point de vue instrumental (Billard et Roussin, 1991). Au couple accordéon-cabrette, Vacher ajoute une grosse caisse qu'il remplace plus tard par une harpe, à la suite des plaintes de ses voisins et de l'interdiction d'en jouer qui s'ensuit. « C'est à lui qu'on doit cette façon de syncoper les valse, de couper polkas et mazurkas », poursuit Krümm, le plaçant ainsi à l'origine d'un nouveau courant.

Par la suite, le musette évolue au gré des rencontres et des alliances entre musiciens. Une nouvelle génération de guitaristes gitans, dont Django Reinhardt est le plus célèbre représentant, s'allie à des accordéonistes qui explorent eux aussi de nouvelles voies : Jo Privat, mais aussi l'immigré italien Tony Murena et le Belge Gus Viseur, qui forge sa réputation d'accordéoniste de jazz au Petit Jardin et aurait inauguré la valse swing (Bergerot, 1990). Leur rencontre va donner naissance au swing musette à la fin des années trente. « Le swing-musette se présente à la fois comme l'aboutissement et la métamorphose de la musique de bal des années vingt. Aboutissement, parce que c'est dans ces bals que s'est faite la rencontre des guitaristes gitans et des accordéonistes. Métamorphose, parce que, depuis, il y a eu Django, c'est-à-dire la collision avec le jazz » (Williams, 1991 : 114).

A l'évolution du style musette fait écho celle des danses qui l'accompagnent. Avant la première guerre mondiale, le bal musette et la cabrette sont associés à la bourrée, tandis que le style musette et l'accordéon sont représentés par la valse. Avec l'apparition de l'accordéon chromatique, de nouvelles danses prennent place aux côtés de la bourrée, la valse et la polka. Le tango est d'abord introduit dans la haute société, chez les Rothschild, en 1905 (Decoret, 1998 : 511). Après la guerre, l'incorporation de nouveaux instruments tels que le banjo, la mandoline, la batterie de jazz et la guitare ouvre la voie aux variantes du fox-trot (slow-fox et quick-step), à la valse musette, au one-step, et aux marches espagnoles, le paso-doble et la maxixe. L'apparition de la biguine et de la java est concomitante et date de 1925. Plusieurs auteurs se font l'écho de l'anecdote selon laquelle le terme java serait une déformation de la prononciation auvergnate « Cha va », et qu'elle serait issue de la mazurka, voire même d'une

mazurka manquée. Les années suivantes, d'autres danses étoffent le répertoire, parmi lesquelles le shimmy en 1929, la rumba 1931 et bien sûr le swing.

La musique et les danses associées au style musette dans les bals se nourrissent de nombreuses influences extérieures. Les emprunts américains, par exemple, ont été perceptibles dès 1900, avec le succès d'un spectacle de Cake-Walk, qui lance la vogue des « danses de nègres », suivie de près par celle des « danses animalières », dont le fox-trot en 1913 (Garandeau, 1998). La première guerre mondiale marque l'avènement du jazz, avec l'apparition du premier jazz band au Casino de Paris (Warnod, 1922 : 292). Joséphine Baker et sa *Revue Nègre* popularisent le charleston au théâtre des Champs-Élysées en 1925, tandis que se développe la mode du swing, appuyée par l'usage croissant des disques et des postes de radio. Le cinéma joue également un rôle de première importance, à travers les premières comédies musicales – rappelons le titre du premier film parlant, en 1927 : *Le chanteur de jazz* (Décoret, 1998). Les enregistrements des années vingt témoignent de cette influence ainsi que de celle du fox-trot, combinée à l'utilisation de violons symphoniques qui évoquent les musiques de films hollywoodiens, de la guitare hawaïenne et de percussions d'inspiration flamenco (castagnettes) ou latine (clave et maracas). Enfin, après la seconde guerre mondiale, la fascination pour les États-Unis est encore plus forte. La façon de danser le jazz évolue, se fait plus acrobatique, et se trouve bientôt remplacée par le rock d'Elvis Presley qui fait scandale dans les années cinquante car il chante en dansant, « comme un nègre » (Garandeau, 1998).

Les danses d'origine latine, voire plus ou moins orientale ou polynésienne, provoquent aussi l'enthousiasme. A. Décoret décrit ce phénomène en utilisant la notion de « dansomanie exotique », qui aurait caractérisé l'entre-deux-guerres. Une certaine soif de nouveauté, qui datait d'avant la guerre (arrivée du tango, du maxixe, du pasodoble...), conjuguée à un contexte social nouveau (vagues d'immigration étrangère, développement des médias...), aurait donné naissance à une nouvelle forme de sociabilité. « Pour devenir typiquement parisien, l'espace de la danse se doit d'être hautement cosmopolite » (Décoret, 1998 : 511). De nouvelles danses viennent alimenter le phénomène (danse du ventre, samba, biguine, rumba et bien sûr tous les dérivés du jazz...), accompagnées de leurs représentants, les « danseurs mondains » étrangers ou se faisant passer pour tels. Danseurs et chorégraphes créent des chorégraphies exotiques, à la gestuelle inédite et insolite, qui mettent en valeur la jeunesse, la sensualité, le débridement, en privilégiant les rythmes

trépidants, les improvisations et/ou le contact étroit entre les partenaires.

Ce goût pour l'exotisme ne doit cependant pas masquer le fait que l'interprétation française de ces danses diffère malgré tout nettement de l'interprétation originelle. Il en va de même pour la musique, qui procède à une réinterprétation des styles et des morceaux, aussi bien mélodique que linguistique. Certains airs sont chantés en espagnol ou en italien, leur exotisme s'exprimant par l'emploi d'une autre langue. D'autres, cubains ou argentins par exemple, sont au contraire transposés en français, modifiant le sens des paroles d'origine. Tel est le cas de la chanson *Mama Inés*, interprétée par le pianiste cubain noir Bola de Nieve (« boule de neige »), qui consiste en une auto-dérision du nègre : « *Ay Mama Iné', todos los negros tomamos café* », dit la chanson, dont la version française donne : « Oh même Inés, je ne veux danser la rumba qu'avec toi ». Les paroles font en outre constamment référence aux villes du Mexique, de Cuba, du Brésil et des Antilles, assimilées à un ailleurs aux contours grossièrement délimités.

Plusieurs chansons liées au répertoire musette avant les années trente célèbrent le repos hebdomadaire accordé aux ouvriers, comme *Caroline, Caroline*, composée par Vincent Scotto (1906), ou *Puisqu'on a l'dimanche*, d'Elvelle (1911). D'autres évoquent directement les guinguettes et les lieux de villégiature, comme la java *A la Varenne*, de M. Hély et Jekyll (1933). Mais celles dont les refrains sont aujourd'hui repris inlassablement dans les guinguettes trouvent leur origine sous le Front populaire. Sous son influence émerge un mouvement d'affirmation et de reconnaissance d'une forme de culture populaire, qui connaît son apogée avec la chanson du film *La Belle équipe* interprétée par Jean Gabin, *Quand on s'promène au bord de l'eau. Y a de la joie* (1936), dans laquelle Charles Trénet célèbre les premiers congés payés, ou *Ma pomme* (1936) et *Je chante* (1937), de Maurice Chevalier, s'inscrivent de la même façon dans la « chanson d'évasion », qui traduisait avec légèreté la détresse et les aspirations des classes laborieuses (Pénet, 1997), mais n'ont plus valeur d'hymnes de nos jours. Parallèlement, un autre genre se développe, celui de la « chanson bucolique », illustré par *Couchés dans le foin*, de Mireille et Jean Nohain, qui remporte un grand succès auprès d'un public aisé, ou encore *Les beaux dimanches de printemps* (1934), de Reda Caire. Les interprètes et compositeurs Edith Piaf, Fréhel, Damia, mais aussi Vincent Scotto, Mouloudji ou Francis Lemarque sont eux aussi étroitement associés au style musette, bien que leurs chansons relèvent du répertoire plus vaste de la chanson de Paris.

La genèse du style musette montre bien à quel point ses formes musicales ont varié dès sa naissance et se sont transformées au cours

du siècle. Son histoire est loin d'avoir été entièrement explorée et les diverses interprétations qui en ont été faites ne font que confirmer la difficulté de définir avec précision son origine. Les lieux qui l'ont vu naître ont eux-mêmes adopté différentes variations du musette, certains privilégiant un répertoire régional auvergnat et conservant l'usage de la cabrette, d'autres suivant l'évolution du genre. Au cours des années, les anciens bals musette qui ont gardé cette appellation ont suivi des parcours fort variés : par exemple Le Tango, rue Au Maire, s'est ouvert à d'autres styles (soul, funk, techno) et a créé depuis 1997 un nouveau courant, celui du « gay-musette » ; le Bal des familles, rue de Lappe, a vu se succéder plusieurs patrons, les uns maintenant la cabrette jusqu'en 1945, les autres organisant à partir de 1950 des soirées déguisées et des démonstrations de hula-hop, animées par un accordéoniste et un batteur.

Le musette apparaît ainsi comme un style musical très large qui englobe en fait des répertoires divers. P. Krümm (cité par Billard et Roussin, 1991 : 21) y voit un terme générique se référant à tout ce qui se jouait dans les bals musette, au même titre que le « disco » renvoie à la musique jouée dans les discothèques. C'est en tout cas ce que les amateurs actuels semblent confirmer aujourd'hui par leur définition très fluctuante du style musette et la diversité des jugements esthétiques qui lui sont associés.

Du ringard au traditionnel

Parmi les amateurs de musette actuels, on trouve avec étonnement ceux qui avaient vingt ans en mai 68, et plus généralement des personnes aujourd'hui âgées de quarante-cinq à cinquante-cinq ans. Ils font partie des promoteurs du style, sinon du renouveau des guinguettes. Tous admettent avoir rejeté viscéralement le musette dans leur jeunesse, qualifié de « vulgaire », « facile », et « abrutissant les masses ». Ces affirmations paraissent avoir été l'objet d'un consensus dans les années soixante-dix, du moins en milieu urbain¹. À cette époque, F. Cavanna, pourtant né avant la guerre, et qui a par ailleurs du mal à nier son émotion lorsqu'il écoute de l'accordéon (1978 : 217), décrit les guinguettes avec un mépris affiché : « La Marne des bals musette, je connais pas beaucoup. Convert, Gégène, Max, la Boule blanche, tout ça est colonisé, le dimanche, par le Parisien dragueur de dactylos. Ça pue la friture et ça pom-pom-pomme le flon-flon à trois

1. En province il semble que la pratique du bal et de l'accordéon n'ait jamais vraiment cessé, malgré un léger fléchissement.

temps » (1978 : 211). Il oppose les guinguettes, bastions de la petite bourgeoisie, aux bals de « Ritals » pauvres. Mais le répertoire de ces derniers est à son tour ridiculisé : « La mode est à la java vache. Spécialité des voyous de 1900 redécouverte récemment, histoire de concurrencer les danses exotiques peut-être bien. La grosse pathétique Fréhel nous a fait chialer, au cinoche, dans je ne sais plus quel film avec sa « Java bleue » [...] et aussi la même Piaf et tous ceux qui font le folklore musette tristouillet nostalgique bon vieux temps. » (1978 : 216-217). Ce dégoût caustique semble avoir perduré jusque dans les années quatre-vingt, où on pouvait lire dans une chronique du *Matin* : « Chez Gégène, on bâfre au musette à l'unanimité ». La journaliste, ricanante, suggère tout de même d'y aller pour « mater les danseurs » et leurs frous-frous ringards (Bravo, 1984)¹.

Au même moment néanmoins, quelques musiciens commencent à s'intéresser à nouveau à l'accordéon musette « à vibration », populaire dans les années cinquante (Billard, Roussin, 1991 : 93). Certains se mettent à rejouer ce répertoire, le renouvellent, et participent activement à la réapparition des thés dansants². D'autres, qui s'étaient d'abord dirigés vers la musique folk dans les années soixante-dix (cajun, blues américain, puis musique régionale française), découvrent par ce biais l'accordéon diatonique, et enfin le musette ancien des années vingt ou le swing-musette de l'après-guerre. Ainsi, après un long cheminement, toute une génération de musiciens français de 40-50 ans, qui abhorraient le musette dans leur jeunesse, y revient avec passion. C'est le cas par exemple de Marc Perrone (Billard, Roussin, 1991 : 122-123). Au cœur de cette mouvance, le musicien Daniel Dénécheau nous raconte sa fascination pour le folk américain, puis pour le renouveau des musiques bretonnes (Alan Stivell, etc.) et des musiques et danses traditionnelles auvergnates. À cette occasion, il rencontre des cabrettaires et des accordéonistes diatoniques vivant à Paris, ainsi qu'une ancienne tenancière de bal musette. Il découvre alors Emile Vacher, et se passionne pour le répertoire de cette époque, au point de créer un groupe qui reproduit fidèlement celui-ci, à l'aide d'instruments et d'accessoires anciens : jâse (batterie des années vingt), banjo, accordéon mixte, sifflet à coulisse, « pissotière » (porte-voix), et accent parigot de rigueur.

Ce parcours dépasse cependant le milieu artistique pour devenir celui des trente-cinq/cinquante ans en général, qui redécouvrent le

1. Frous-frous qui lui inspireront pourtant le titre de son émission télévisée dans les années quatre-vingt-dix.

2. Ou l'intègrent audacieusement à leur répertoire, comme le chanteur Renaud ou l'accordéoniste-rock Gérard Blanchard.

musette après l'avoir jugé totalement ringard. Ainsi M. Maître-Allain, directeur du Musée de Nogent-sur-Marne et secrétaire de l'association Culture Guinguette nous avoue-t-il : « *Les guinguettes m'ont permis de m'approprier dans une certaine mesure certains côtés de la chanson française. Que j'ai complètement rejetés, avant, parce que c'était associé aux vieux* ». M. Blanchis, gérant de la guinguette Le Petit Robinson, évoque sa jeunesse, son goût pour le rythm & blues et les discothèques fréquentées avec des copains : « *L'accordéoniste, il ne fallait pas qu'il se présente sur la scène, on l'aurait viré, on n'en voulait pas de ça, c'était pas la génération* ». Ce n'est que récemment, en auditionnant les orchestres pour son établissement, qu'il s'est pris de passion pour cet instrument.

Le renouveau du musette ne se limite toutefois pas à une réhabilitation nostalgique. Ceux qui s'impliquent dans la production contemporaine de ce style lui attribuent une valeur positive en tant que fruit d'un processus de métissage. Le leader du groupe Paname Tropical, Antoine Larcher, n'hésite pas à affirmer :

« [...] En fait, le musette, ils puisaient avec les Italiens, les Manouches, les Auvergnats... Bon, nous on puise avec les Antillais, les Africains, les Rebeus de Paris, les Français français, enfin un mélange de tout ça. Ils appellent ça de la world, donc peut-être que le musette c'était... de la pré-world ! »,

On attribue ainsi au musette la paternité du métissage musical en France. La collection de disques *Paris musette* en fait « l'expression d'un petit peuple parisien fortement métissé, le musette [...] [qui] était le terrain d'échange avec les musiques avoisinantes : chanson, musique latine, musique manouche, swing... » (Bergerot, 1990).

Le musette est ainsi perçu comme un véritable creuset musical, érigé en symbole de partage et d'enrichissement culturel. La force de ce style est telle dans l'imaginaire des chevronnés que certains n'hésitent pas à estampiller « musette » tous les styles qui l'ont influencé. R. Chenault (1995 : 53) qualifie ainsi la samba d'« originale et typiquement musette de Paris », dans une stratégie de réappropriation d'un patrimoine musical et chorégraphique extrêmement varié. Tout mérite à ce titre l'appellation musette, qui englobe dès lors une multitude de styles remaniés et intégrés au répertoire, certains musiciens se réclamant ainsi du style « world musette ».

Cette valorisation passe souvent par la condamnation d'autres musiques jugées radicalement opposées. La techno est le point de mire de nombreux informateurs, qui l'évoquent constamment en tant qu'archétype de l'anti-musette. Les médias ne manquent pas de creuser ce fossé, soutenus par certains auteurs qui renchérissent : la journaliste C. Vialard (1998 : 34) semble se réjouir que l'accordéon « s'impose comme le rival des musiques froides de l'ère techno »,

comme si la gloire de l'accordéon devait nécessairement passer par une démarche conflictuelle, au détriment d'autres genres musicaux.

D'autres étendent cet antagonisme à l'ensemble de ce qu'ils englobent sous le terme de « musique marchandise ». Antoine Larcher se place ainsi à l'opposé d'une démarche commerciale, qu'il juge incompatible avec une musique de qualité. Des discours bien plus extrémistes vont jusqu'à vilipender le rock, assimilé à une « soupe hégémonique [...] au contenu purement répétitif et mécanique » (Jax, 1988 : 31). « Le rock français c'est le rock américano-universel en langue française, c'est tout », une « musique de médias et de fric : une marchandise ». Pris dans son élan, l'auteur n'épargne pas non plus le jazz « précurseur du rock en tant que musique ayant un contenu universel-marchand » (idem : 32). L'ensemble des styles musicaux d'origine nord-américaine, dont l'impact sur le musette et l'ensemble de la musique des guinguettes n'est plus à prouver, aujourd'hui comme hier, apparaissent contre toute logique vils et indignes, coupables d'être issus du pays honni de l'impérialisme culturel.

Force est donc de constater ce paradoxe dans les discours : tous les métissages ne se valent pas. De nombreux auteurs critiquent l'attrait pour les danses exotiques, qu'ils jugent superficiel et appauvrissant. Dans le cas du tango, le débat est particulièrement virulent, et divise les amateurs du style argentin, considéré plus « pur », et les amateurs du « tango musette », préféré car moins « tarabiscoté ». À l'arrivée du tango à Paris en 1905, la haute société française n'aurait perçu que son exotisme et son érotisme, sans s'intéresser à son message politique et à sa dimension sociologique (Weiland, 1996). Une nouvelle danse serait née, composée d'enchaînements très codifiés. « Les Parisiens, quand ils s'emparent du tango, « tuent » son caractère improvisé, son côté sauvage » (idem : 75). Aux dires des Sud-Américains de Paris qui ont relancé le tango dans les années quatre-vingt, le tango parisien n'aurait de fait rien à voir avec le « vrai tango ». Notons que cette accusation est toutefois assez ancienne, puisque déjà, en 1922, A. Warnod développait l'idée que le tango, issu « des bouges argentins », aurait été transformé par les professeurs de danse en « gymnastique mondaine ». Il se moquait en outre de leurs élèves, aux « faces crispées par la crainte de se tromper » (1922 : 278).

Ainsi se développe une polémique qui dépasse largement la simple question des goûts et des préférences, pour entrer dans le champ de l'objection idéologique. Le métissage dont sont issues les danses d'outre-Atlantique est glorifié tant qu'il reste circonscrit aux milieux pauvres ou marginaux, qui lui confèrent une légitimité. Il n'en va pas de même lorsque le processus s'applique dans le cadre d'un passage de classe à classe. « Partout dans les Amériques, les Blancs dénigrent

d'abord les danses noires puis, succombant à leur irrésistible attrait, se les approprient en les codifiant et en les simplifiant», nous dit I. Leymarie (1999 : 115). En arrivant dans nos contrées, la musique et les danses latines auraient été « édulcorées » (idem : 118). Le bal latino-américain jouirait en règle générale d'une vitalité bien supérieure aux bals européens, « surtout depuis la quasi-disparition des pittoresques guinguettes » (idem : 122). La boucle est donc bouclée, dès lors que ces danses ne semblent plus appartenir au monde « populaire », auquel sont attribuées des qualités idéalisées de liberté, de spontanéité et d'authenticité. Or, ce processus d'adaptation caractérise aussi bien les pays « importateurs » que ceux dont ces musiques sont issues, qui ne cessent de leur côté de faire évoluer leur tradition musicale par le croisement et la combinaison d'influences diverses¹. On peut donc dire que l'esthétique musicale et chorégraphique des guinguettes est francisée et s'inscrit dans certaines limites sans que cela implique sa dévalorisation.

Quelle musique populaire ?

Derrière ces polémiques, c'est la définition même de « musique populaire » qui est en jeu. Deux tendances rivales opposent les défenseurs du musette dit traditionnel à ceux qui le considèrent comme indissociable de la musique de variété. L'antagonisme entre différents styles était déjà perceptible au début du siècle. Dès l'émergence du musette se répand un discours traditionaliste qui dénigre certaines danses au profit d'autres jugées plus authentiques. Un extrait de *L'Auvergnat de Paris*, datant des environs de 1915, légitime par cette opposition la qualité du Bal des familles, rue de Lappe : « Pas de danses burlesques ou lascives, pas de cake-walk, pas de fox-trot, seules les vieilles dames sont à l'honneur : la polka, la scottish, la valse, et surtout la fameuse bourrée au rythme obsédant dont les notes s'envolent au milieu d'une cascade de grelots » (*Le Bal*, n° 4, 1999 : 9-10).

A cette hiérarchie des danses font écho des conflits de pouvoir parmi les musiciens, déclenchés par l'introduction de l'accordéon diatonique dans les communautés auvergnates, à la fin du XIX^e siècle.

1. Ce processus est d'ailleurs aussi bien à l'œuvre au sein des musiques régionales françaises, et notamment la tradition auvergnate, dont les mélodies standardisées communes au Massif Central sont toutes réinterprétées selon des critères esthétiques locaux. Durif (1998) parle même d'une forte personnalisation qui serait propre à la musique de ces régions.

La tension atteint son apogée à partir de 1900, avec l'entrée en scène de l'accordéon chromatique, qui prétendait se suffire à lui-même (Monichon, 1985). Certains conservateurs et corporatistes prennent l'accordéon pour cible. Un virtuose de la cabrette, Marcellin Gerbal dit « Vinaigre », fustige l'instrument par des formules dignes de son surnom : « Mort à ces armoiries de nationalité étrangère bonnes tout au plus à faire danser les ours ». En 1895, des cabrettaires auvergnats tentent de réagir contre la généralisation de l'appellation « bal-musette », dont ils estiment avoir le monopole. Louis Bonnet, directeur de la société La Cabrette fondée en 1895, réclame au préfet l'interdiction de son usage par les bals sans musette. Mais cette requête reste sans suite et à la veille de la première guerre mondiale, l'accordéon ne déchaîne plus les passions et a gagné sa légitimité.

Cette notion de légitimité musicale est au cœur des représentations qui entourent le musette aujourd'hui, ainsi que de la concurrence entre les établissements défenseurs de ce style. Chez Gégène, qui jouit de la fréquentation assidue des retraités passionnés de danse, plutôt issus de milieux modestes, se plie aux désirs de son public. M. Nicolau-Bergeret, attaché commercial de la guinguette, défend ainsi l'adoption d'un répertoire de variétés françaises, qui témoigne à ses yeux d'une vision inclusive et non figée de la musique :

« La guinguette c'est de la musique populaire, de la musique de danse populaire, et donc elle se doit d'intégrer au fur et à mesure les courants des époques, c'est-à-dire que c'est normal qu'on joue (puisque ça se fait) "la Macarena" ici, ou "Notre-Dame de Paris" : c'est de la musique populaire. De la musique dite de variétés maintenant, dite populaire autrefois, qui est dans la société, quoi. »

L'évolution du répertoire se heurte toutefois à des limites qu'évalue fort bien M. Sartini, qui dirige l'orchestre attitré de « Chez Gégène ». Les innovations sont rares et lentes, se composant de nouveaux « tubes » et de retour à la mode d'anciens morceaux de variétés (Claude François, *Notre Dame de Paris*, morceaux de salsa des années soixante-dix). Elles sont de préférence intégrées le samedi soir, auprès du public le plus jeune. La variété est appréciée par nombre de danseurs, et la chanson française trouve à leurs yeux un de ses plus grands défenseurs en la personne de Pascal Sevran. L'accordéon est mis à l'honneur, et c'est d'ailleurs dans cette perspective qu'Yvette Horner enregistra un album d'accordéon et de piano classiques seuls, déterminée à porter son instrument de prédilection au rang de la culture légitime en l'intégrant dans la catégorie des musiques savantes.

Caractéristique des guinguettes actuelles, la variété française n'est pourtant pas intégrée au répertoire musette par tous les musiciens qui se réclament de ce dernier style. Certains s'érigent contre une musique de variété jugée commerciale, lui préférant le répertoire ancien du

musette ou la création artistique novatrice et peu médiatisée. Le jugement de Patrick Saussois, musicien de swing manouche, est implacable :

« Quand ils organisent le Bal du Printemps, et qu'ils prennent des orchestres baluchards qui viennent nous foutre Macarena sur la scène, que ça soit joué à l'accordéon ou à la flûte à bec, ça ne présente aucun intérêt. Il ne suffit pas de jouer la dernière des merdes sur un accordéon pour que ça prenne une proportion de renouveau. Il n'y a rien de culturel à jouer une connerie sur un accordéon ».

Cette opinion reflète celle de plusieurs musiciens qui, sans l'exprimer aussi explicitement, considèrent la variété avec dégoût et lui ôtent toute qualité musicale. Jo Privat, Gus Viseur, Tony Murena figurent parmi les références d'une musique dont on revendique le caractère « populaire », mais en prenant garde de ne pas confondre ce qualificatif avec « vulgaire », comme le disait Jo Privat lui-même. Ils apparaissent comme les pendants de Pascal Sevran, Yvette Horner ou André Verschuren. Un journaliste du périodique *Le Bal* tient à différencier la *Danse des canards* du répertoire musette, citant pour donner plus de force à ses propos cette chanson devenue pour beaucoup le stéréotype du « mauvais goût » (1998 : 13-14).

Plusieurs groupes ne jouent qu'à l'occasion dans certaines guinguettes, comme le Martin Pêcheur, qui attire un public plus jeune et plus aisé, pour lequel le cadre champêtre et le style du répertoire sont au moins aussi importants que la pratique de la danse. Ils mettent tout en œuvre pour se distancier de l'étiquette ringarde de l'accordéon et de la variété, adoptant pour cela différentes stratégies. Certains se consacrent à l'interprétation d'un répertoire des années trente, comme Dénécheau Jâse Musette, mettant également à l'honneur la chanson de Paris (Piaf, Bourvil, Fréhel...) tels Les Bobines du Quai, ou encore les Javas-nés. On privilégie alors la sobriété de la performance, et une tenue vestimentaire dont la nostalgie est plus suggérée que mise en scène (casquette, gilet et chemise à carreaux). D'autres optent pour un répertoire nourri d'influences très variées. Paname Tropical en est le représentant le plus explicite, ne serait-ce qu'au travers de son nom. Les Escrocs, procèdent d'une démarche similaire. Assortis d'un look mauvais garçon teinté au besoin d'une légère note d'exotisme (chemises à palmiers), ils marient le musette à d'autres sonorités (latino, reggae, antillais etc...). À ce titre, Antoine Larcher, qui se définit comme un « aventurier », sait qu'il ne répond pas aux attentes de la majorité du public des guinguettes :

« Il faut vraiment jouer le musette, tradition musette, c'est-à-dire qu'il y a un car de touristes qui arrive, ils descendent, il y a marqué Tour Eiffel, Sacré Cœur et guinguette. Donc guinguette il faut que ce soit calibré musette : avec l'accordéon, tango, paso et compagnie, quoi [...]. On avait fait un bal, à Nogent-sur-Marne,

le Bal du printemps, l'ouverture. Ça a été dramatique, parce qu'on était, disons décalés par rapport à... on s'est rendu compte un peu tard que ça ne collait pas, tu vois. Donc il a fallu qu'on fasse d'autres chansons. On a embrayé sur du musette pur».

C'est donc l'ouverture à d'autres influences et l'interprétation de compositions originales qui le distinguent d'un « musette pur » jugé stéréotypé et statique.

Enfin, certains musiciens jouent sur la connotation « ringarde » du musette et de l'accordéon en s'attachant à le contourner par la dérision. *Mardigrave*, qui s'est produit aux Dimanches au bord de l'eau organisés par Culture Guinguette, exploite le style mauvais garçons et Titi parigot. Les musiciens adoptent des rôles caricaturaux (femme de ménage en bigoudis, prostituée, boucher, Apache), leurs interprétations sont mêlées de bruitages inattendus (boîte qui bêle quand on la retourne, sifflet à oiseaux, crécelle...), et la scène est truffée d'accessoires du même acabit (linge qui sèche, bouée en forme de vache...). Parées de ce décor théâtral, les chansons sont exécutées sous forme de sketches tantôt humoristiques, tantôt tragiques, parfaitement appropriés au répertoire choisi (*Tout petit bikini*, *La complainte du progrès* ou *le tango des bouchers de la Villette* de Boris Vian, *Les filles qui la nuit s'offrent au coin des rues* de Fréhel...).

Quelle que soit leur représentation du style musette, ces groupes s'inscrivent tous dans une tendance musicale qui donne une nouvelle dimension à l'accordéon. Dès les années soixante, il « devient complice de la chanson » (Brel, Piaf, Aznavour) plus que support de la danse (Wadier, 1994 : 122). Le renouveau des années quatre-vingt poursuit ce courant en modifiant la finalité de la musique, qui, d'une musique à danser, tend à devenir une musique à écouter. C'était en tout cas l'avis de D. Roussin, auquel fait ici écho son ancien partenaire, Daniel Dénécheau :

« L'approche de la danse n'est pas la même, et donc, moi je l'ai vu avec Paris Musette, c'est que quand on jouait il y en avait quelques-uns qui dansaient, mais c'était devenu une musique à écouter, le musette. Et Daniel Colin d'ailleurs, l'accordéoniste, une fois m'a dit : "Je me retrouve maintenant à avoir le trac avant de jouer, parce qu'avant on ne nous écoutait pas comme ça ! Maintenant les gens sont assis pour écouter l'accordéon, pour écouter une valse musette, avant ils dansaient !"».

Le fossé entre la musique de variété des guinguettes actuelles et le répertoire des groupes mentionnés ci-dessus est donc d'autant plus creusé par cette évolution. Dès lors qu'elle devient une musique à écouter, le statut de musique « savante » peut s'appliquer au musette, comme cela a été le cas avec le jazz. La glorification du métissage dont le musette est issu participe également à la transformation du statut

des anciens enregistrements, rejaillissant sur ceux qui s'en inspirent aujourd'hui : en témoigne, chez les disquaires, le classement de Fréhel ou d'Emile Vacher dans le rayon « musiques du monde », si prisé et valorisé aujourd'hui, par contraste avec Michel Pruvost ou Pascal Sevran, dont le style, bien que musette, est labellisé « variété française ».

Deux perceptions de la musique populaire s'opposent. À ceux qui rendent hommage aux pionniers du style musette, leurs adversaires rétorquent que la musique populaire actuelle n'est pas moins valable que la musique populaire ancienne, son caractère commercial ne préjugant pas à leurs yeux de sa qualité. La catégorie « musique populaire » ne recouvre pas le même sens pour tous. Elle révèle de profondes divisions sociales qui s'expriment en particulier par la danse. Les habitués des guinguettes sont friands d'exotisme au même titre que de références au monde des marginaux d'avant-guerre. Les deux esthétiques se rejoignent en ce qu'elles évoquent, pour le public, l'idée d'une sensualité et d'une transgression des règles. Toutefois, cet attrait ne se substitue pas à la stigmatisation, loin s'en faut. Glorifier la culture populaire française n'implique pas une identification au milieu populaire (Argyriadis, *Le Menestrel*, 2003).

Danser musette : une autre forme d'appréciation

Sur le terrain, les clients des dancings et thés dansants ne cachent pas leur condescendance envers ceux qui se rendent dans les guinguettes, jugeant ce public trop décontracté, voire vulgaire. Au Chalet du lac, à Saint Mandé, un homme entre deux âges nous explique que nous ne nous trouvons pas dans une guinguette, mais dans un club ou un dancing « *d'un rang meilleur* », plus chic, plus élégant, « *plus distingué* ». Son compagnon se fait insinuant, et nous assure qu'il préfère justement les guinguettes, « *moins correctes, moins mondaines* », où il « *trouve plus facilement des femmes* ». Diverses expressions méprisantes, entendues à certaines occasions sont particulièrement explicites :

« Si on regarde socialement et intellectuellement, ce n'est pas très élevé comme milieu, ce n'est pas très élevé. C'est exceptionnel que vous voyiez des gens de profession libérale qui soient là. [...] Les gens dansent beaucoup mieux qu'ils ne parlent. [...] Vous savez, les guinguettes, c'est musette, et dans la hiérarchie des danses, du point de vue des classes sociales, le musette ça correspond... disons c'est les gens les plus modestes... je ne veux pas les critiquer, hein ! C'est les gens, c'est les quartiers populaires. »

Les habitués des guinguettes qui sont d'origine modeste préfèrent en général mettre en avant leur ascension sociale. Il faut la carrure

d'un ancien catcheur, comme M. Cerdan, où d'un Jo Privat, pour admettre, revendiquer et se glorifier d'une appartenance à la classe ouvrière. C'est dans l'attitude, plus que dans les discours, que les anciens ouvriers ou ceux qui souhaitent être identifiés comme tels réagissent au stigmaté qui leur est accolé. Afficher de façon ostentatoire sa décontraction corporelle, par exemple (grandes embrassades, vêtements plus voyants, voix fortes), ou danser musette, participe d'une esthétique à part entière dont l'impact, plus fort que les mots, met mal à l'aise ceux qui n'en connaissent pas les codes. Elle est également très efficace auprès d'un public de clients ponctuels, convaincus et ravis d'assister à un des derniers divertissements ancrés dans la tradition populaire.

Sur les pistes, deux tendances rivales s'affrontent : le style musette, et le style salon, leurs adeptes se définissant en terme d'opposition par rapport à l'autre. Les uns veulent que ça glisse, les autres pas, chaque groupe usant de moyens adaptés pour parvenir à ses fins : de la paraffine dans un cas, du coca pour que les chaussures s'y collent dans l'autre. Les différences ne s'arrêtent pas là, et ne datent pas d'hier, comme P. Blanchis le décrit bien en évoquant les récits de son père sur les danseurs de la rue de Lappe (Balajo ou Petit Balcon) :

« Le gars qui ne savait pas danser musette se faisait planter. Mon père [né en 1921] avait pris des cours de danse, mais lui salon, parce qu'on ne donnait pas de cours de bal musette, et il s'est vu se faire planter sur la piste, la fille lui a dit "Va apprendre à danser, hé, ho ! Ici c'est musette, c'est pas au cirque !". Alors là déjà ça c'était clair. Alors les danseurs musette, [c'est] une danse très serrée, très sur place, une énorme communion si vous voulez, du style. [...] Ils [les salons et les musettes] ne peuvent pas se voir, d'entrée. Ah ! mais, il y a une agressivité, c'est clair, c'est chien et chat. Ils se supportent tout juste, mais il y a souvent des mots sur la piste. Je peux vous dire qu'on rend coup pour coup. Bon, les autres font des grands pas donc évidemment, ils peuvent heurter une cheville ou frôler (frôler, déjà, c'est grave !) ».

La pratique de la danse est ainsi fortement modelée par le poids des codes qui l'entourent, par les jugements, les évaluations et les sanctions que l'on encourt à ne pas les respecter. L'analyse de l'avènement de la valse et plus généralement des danses à deux comme un repli de l'individu sur lui-même et sur le couple (J.-M. Guilcher, 1969) ne doit pas idéaliser l'intimité mise en scène. Elle sous-estime en outre le contrôle qu'exerce le groupe dans la pratique de ces danses. Que certains danseurs déclarent *« Moi je danse pour moi. Je ne vois pas les gens »* (Grand Angle, 1995) ne doit pas faire illusion sur l'omniprésence des regards que chacun porte sur les autres et l'acuité de son observation. À la fois acteurs et spectateurs dans un spectacle régi par

un ensemble de rivalités et d'alliances, les danseurs exercent une « pratique privilégiée d'interaction sociale » (Montandon, 1998 : 1-2).

Codes et règles sont particulièrement visibles dans le cas des danses dites de salon, et sont compulsés dès le début du siècle dans des manuels d'apprentissage comparables aux manuels de pratiques sportives. Ainsi, vers 1900, on pouvait se procurer les deux tomes du *Traité de la danse* d'E. Giraudet, et glaner presque autant d'informations sur la bienséance et la façon d'inviter, d'embrasser, de tenir ou de reconduire sa cavalière, que sur la meilleure manière d'exécuter, pas par pas, un quadrille des lanciers. Le titre du tome II est à lui seul très évocateur : *Grammaire de la danse et du Bon Ton à travers le monde et les siècles depuis le singe jusqu'à nos jours*. Aucun doute n'est permis sur le public visé : « contrairement à ce qui se passe dans les bals publics, nous précise l'auteur, le cavalier ne doit jamais être face à la danseuse » (opus cit. : 97). Une fois évacuée la suspicion de débauche qui pèse sur elle, la danse est décrite comme un excellent exercice physique pour les jeunes gens.

Il est frappant de constater que ces thèmes sont reproduits à l'identique durant tout le XX^e siècle. De nos jours, les manuels donnent toutes sortes de conseils sur l'importance du déodorant, de l'haleine fraîche, la grossièreté du refus d'une invitation ou l'inconvenance d'une conversation trop leste pendant une danse lente. Le thème du maintien en forme est également très prégnant. Dès les années trente, des médecins louent les vertus de la danse, qui faciliterait la digestion, activerait la circulation sanguine et contribuerait à l'équilibre nerveux. et serait de surcroît salutaire à l'avenir de la « race » (Gerbod, 1989 : 369). Après-guerre, l'irruption du swing, du jerk et du rock et les jeux acrobatiques des couples lui ajoutent d'autres vertus : la force musculaire, l'endurance nerveuse. Elle est aussi le meilleur remède contre l'anxiété et la morosité (Wright, 1988), et permet de conserver la jeunesse, la joie de vivre (Martin, 1995). Chaque danse est détaillée pas à pas, figure après figure, souvent à l'aide de schémas incompréhensibles. Les professeurs et auteurs de manuels n'hésitent pas à s'ériger en inventeur d'une figure ou d'un style, comme J. Bense qui s'approprie le jack-rabbit, le swing, le be-bop acrobatique ou l'une des « huit formes » du rock, sorte d'ancien swing à double temps (Bense, 1989 : 7).

Mais les manuels ne se contentent pas de parler de différentes danses : ils entendent surtout délimiter ce qui relève de LA danse, par opposition au « gigotement ». Leur verdict est irrévocable, sans appel : il s'agit du maintien. Le corps de l'élève est soumis à une discipline stricte, quasi militaire, qui ne tolère pas le relâchement. Il faut se tenir droit, ne pas casser la taille, ne pas regarder ses pieds, rester à bonne

distance de son partenaire (la main de la femme sur le bras de l'homme), et tourner autour de la piste dans le sens contraire des aiguilles d'une montre.

On comprendra mieux une telle insistance sur les règles à suivre si l'on sait que les élèves de danses de salon et de « danse sportive » sont souvent attirés par les nombreux championnats organisés par les écoles et les fédérations. L'esprit de compétition est un moteur essentiel de la passion de la danse, et il ne s'exprime pas que dans le contexte des concours. Un membre de Culture Guinguette, habitué de toutes les guinguettes et dancings de la région parisienne, nous explique qu'il a fait des concours de danse et « *reçu des médailles d'or* ». Amateur de danse depuis sa jeunesse – marquée par l'effervescence de l'après-guerre – il n'a commencé à prendre des cours que vers l'âge de 40 ans, préférant la danse « *un peu technique* » à la « *gesticulation* ». Il affirme son goût pour les danses de couples « *classes* », élégantes, bien calculées et harmonieuses, en distinguant la « *façon musette* » de la « *façon académique* ». Son plaisir est à son comble, nous dit-il en souriant, lorsqu'on le félicite pour son maintien, qu'il définit « *sans raideur* ».

Dans un style comme dans l'autre, le pouvoir de la préférence esthétique est tel qu'il est très difficile de trouver un partenaire, en dépit de l'idéal affiché de convivialité. Mme Chanel, habituée de Chez Gégène, explique que les danseurs n'invitent jamais quelqu'un qui vient d'arriver, à moins qu'ils ne voient la personne danser et qu'elle corresponde à leurs critères¹. Son compagnon, M. Cerdan, précise même que la beauté d'une femme n'induit pas la préférence, au contraire : « *vous avez des femmes assez âgées, qui sont plus que moyennes, qui dansent, alors qu'il y a des belles filles qui restent assises. [...] T'en a des moches, mais on ferme les yeux et puis on se régale* ». Qu'elle soit musette ou salon, la passion de la danse prime donc de façon absolue. Au-delà de leurs divisions, les adeptes de styles spécifiques se rejoignent indéniablement sur le sérieux de leur activité.

Au-delà de constats que nous nous garderons bien de nier, à propos des différentes façons de danser d'un cadre à un autre, ou de l'aspect compétitif de la pratique de la danse à Paris, l'opinion selon laquelle les codes et les règles seraient absents ou très réduits dans les danses « exotiques » (paysannes, tropicales, populaires...) relève de la supposition ou d'un jugement idéologique. Ainsi, la valorisation même

1. Évidemment, il est impossible, pour une femme, de faire ses preuves si elle n'est pas invitée. On peut alors utiliser un subtil signe de reconnaissance : en arrivant au bal, on prendra soin de changer de paire de chaussures (semelle glissante pour le style musette, hauts talons et semelle qui accroche pour le style salon), geste qui marque irréfutablement l'expérience.

de l'improvisation, dans certains contextes, doit être considérée comme une règle à part entière. En outre, l'improvisation n'est jamais synonyme de laisser-aller anarchique ; elle n'est possible que si le danseur ou le musicien possède une bonne maîtrise des codes rythmiques et gestuels qui la régissent. Les techniques de réalisation nécessitent un apprentissage qui peut être vécu comme très contraignant, même s'il se fait « sur le tas ». Le fait que l'attention se porte de préférence sur la posture, sur le rythme, ou sur les figures et les enchaînements ne traduit qu'une différence de codes, et en aucun cas leur absence.

Le discours des danseurs musette insiste souvent sur la « *simplicité* » et la « *décontraction* » de ce style, par opposition au style salon et à son cortège de « *chichis* ». On en parle comme de « *pros* », qualificatif des plus méprisables de la part de ceux qui s'opposent à tout esprit proche des écoles de danses de salon. Il n'est d'ailleurs pas rare que « *ceux qui en font trop* » se fassent siffler dans les concours. Cette condamnation de la sophistication des amateurs de salon ne s'accorde pourtant pas aux règles tout aussi strictes qui définissent le musette. À en croire ses défenseurs, pourtant, le « *vrai musette parisien* » s'apprend *in situ*, et ceux qui se réclament de ce style insistent sur le fait qu'ils « *dansent depuis toujours* ». Mme Ferrari, ancienne serveuse Chez Gégène, se définit comme « *très musette* » et affirme n'avoir jamais pris de cours. Elle nous conseille de commencer par observer un bon meneur, et de suivre l'exemple de certaines personnes qui, armées de patience et de courage, ont appris de cette manière. Son discours est d'autant plus ambigu qu'elle souligne le caractère incontournable de certaines règles tout en dénigrant la discipline dont font preuve les danseurs salons : « *Il faut que ça glisse, ah oui ! Parce que vraiment, un bon danseur ne lève pas les pieds. Il pivote uniquement sur lui-même.* ».

On reconnaît sans difficulté « *ceux qui sortent de l'école de danse* », qui se balancent trop, règlent leurs figures à l'avance, font la valse à trois pas, et dont Mme Ferrari s'amuse lorsqu'elle les entend compter « *1-2-3- ; 1-2-3* ». « *J'ai la danse de salon en horreur, dit-elle, mais il en faut pour tous les goûts* ». La vraie toupie se danse sur deux pas et à l'envers (la femme tourne sur sa gauche), elle étourdit moins, « *c'est un pivotement sur nous-même, comme une machine sur une plate-forme, ça a toujours été comme ça* ». Le musette comporte également des « *passes* », et des « *déboîtés* », utilisés par le cavalier au gré de sa fantaisie.

Le musette doit rester assez simple visuellement, et se garder d'une exécution trop originale et spectaculaire (« *Que de la frime* », jugent les musettes). Danseur passionné, R. Chenault oppose deux attitudes : « *En musette, on danse pour soi, en laissant libre cours à son inspiration. Alors que la danse de salon, cela dit sans malveillance, c'est pour la galerie* » (Télérama,

1998 : x), déclare-t-il afin de bien distinguer la sobriété des uns de l'ostentation des autres. Toutefois, seule la valse obéit à ce stéréotype, et les danseurs musette sont loin d'être les derniers à se lancer dans des figures compliquées, voire acrobatiques. Tout en se gardant de prendre trop d'espace, ils n'hésitent pas, comme leurs rivaux, à faire des passes, des arrêts, des changements de direction, des déhanchements, et à renverser en arrière leur cavalière pendant les tangos. Le spectateur en reste souvent pantois, surtout si le couple approche visiblement les 80 ans. Musette ou salon, les danseurs apportent ainsi le même soin à exécuter leurs figures ; c'est leur façon de l'exprimer qui diffère, et plus encore la manière dont ils perçoivent leur interprétation, les musettes opposant leur retenue à l'exubérance des salons.

Des danseurs accomplis témoignent eux-mêmes du caractère « recherché » du musette, comme le fait M. Cerdan, habitué de « Chez Gégène » : « *C'est-à-dire que dancing [synonyme de 'salon'], ils se fatiguent moins, ils restent plus classiques. Les musettes, on a voulu faire des petits pas, inventer un peu autre chose... [...]. Sur une rumba on peut la danser en rumba, la finir en tango, et la finir en toupie, et même en bop en faisant des petits pas* ». Si cette recherche peut s'exprimer avec plus de sobriété, sans la « frime » décriée chez les danseurs de salon, elle traduit pourtant bien l'importance des codes, des règles sous-jacentes à cette simplicité revendiquée, d'autant plus confirmée par les sanctions que l'on encourt à ne pas les respecter.

Les différentes appréciations du musette et de la notion de musique populaire ne vont pas nécessairement de pair avec l'existence de deux groupes distincts, opposés par leur âge ou leur origine sociale. Il serait tentant d'associer la pratique de la danse musette aux retraités de condition modeste, ou le public du world musette à la bourgeoisie parisienne branchée. Mais les danseurs habitués des guinguettes ne sont pas uniquement des personnes âgées, de plus en plus de couples plus jeunes se prennent de passion pour cette activité. Ceux qui se précipitent sur la piste aux premiers accents de la Macarena ne sont pas moins susceptibles d'apprécier Jo Privat ou les jeunes artistes qui y puisent leur inspiration. Enfin, beaucoup d'anciens ouvriers éprouveraient une grande honte à se commettre en dansant musette. Discours et façons de danser ne répondent pas à un schéma systématique, mais renvoient plutôt à des stéréotypes sociaux mis en scène de façon contextualisée.

Entre tenants de la tradition et défenseurs de la variété française l'opposition est davantage verbale que corporelle, elle s'exprime dans le registre « savant ». La forme prise ici par l'engagement des acteurs

n'est pas sans ambiguïté, et traduit à elle seule une forme de rejet du populaire revendiqué par ailleurs. Ceux qui s'impliquent dans cette polémique compulsent et produisent des textes et des partitions, collectent les enregistrements anciens, commentent les performances de leurs adversaires et mettent en concurrence leur savoir encyclopédique. Ils s'érigent ainsi en experts ou en guides dans un contexte où les enjeux identitaires et économiques sont multiples. Le développement du tourisme culturel en Ile-de-France, par exemple, puise abondamment dans le potentiel attractif d'une tradition musicale présentée comme typiquement parisienne, et encore vivante dans les guinguettes. Le besoin de loisirs et de lieux de rencontre pour les nouveaux retraités vient nourrir le phénomène, de même que l'aspiration à la détente dans un cadre champêtre et régional pour un large public parisien et banlieusard. Le succès de la world music, par ailleurs, incite les musiciens français à investir le duo fertile tradition/métissage. Plus généralement, la défense d'une singularité locale mise en péril par une mondialisation redoutée fait aujourd'hui consensus, et c'est plutôt la question de la définition de cette singularité qui est source de conflits.

Lorsque les différents acteurs de cette polémique se retrouvent sur la piste de danse (si tant est qu'ils s'y risquent), les confrontations prennent une autre dimension. Ici, il s'agit de mettre en scène, sur un registre corporel et esthétique, une certaine vision de l'ouvrier ou du marginal à l'ancienne, spontané, convivial et décontracté, en réaction au stigmate de vulgarité qui lui est accolé. Pas d'hésitation, alors, à danser quel que soit le répertoire, puisque c'est par la danse que s'affrontent les adversaires. La performance chorégraphique permet ainsi de rendre « authentiquement musette » des morceaux qui n'auraient jamais acquis ce statut dans le contexte discursif décrit plus haut. Le spectacle de ces couples exerce une grande fascination et suscite des vocations : d'aucuns y voient un savoir-faire qu'il est urgent de réapprendre, témoin d'un âge d'or révolu où « *l'on savait s'amuser* ».

Analyser les changements de statut d'un genre musical nécessite donc de bien cerner tous ses contextes d'exécution, ainsi que les acteurs de sa production et les différentes façons dont ils expriment leurs appréciations. Cette démarche évite de s'en tenir à une évolution linéaire du processus, et permet de rendre compte de la coexistence de plusieurs conceptions autour d'un même terme générique. Ainsi le musette peut être à la fois perçu comme un style traditionnel, ringard, commercial, populaire ou vulgaire, et c'est précisément l'élargissement de cet éventail qui témoigne de sa réhabilitation contemporaine.

Bibliographie

- Argyriadis, Kali, Le Menestrel, Sara, *Vivre la guinguette*, Paris, PUF, Collection « Sociologie d'aujourd'hui », 2003, p. 46 ; 147.
- Le Bal* n° 1 à 4 (été 1998-novembre 1999).
- Bense, Jacques, *Les danses en vogue. Le rock*, tome III, Paris, Éditions Bornemann, 1989.
- Billard, François, Roussin Didier, *Histoires de l'accordéon*, Castelnau-le-Lez, Climats/INA, 1991.
- Blanc-Chaleard, Marie-Claude, Milza Pierre, *Le Nogent des Italiens*, Paris, Autrement, 1995.
- , *Les Italiens dans l'Est parisien. Une histoire d'intégration (1880-1960)*, Rome, École française de Rome, 2000.
- Bravo, Christine, « Les guinguettes des bords de Marne », *Le Matin*, 25 mai 1984.
- Cavanna, François, *Les ritals*, Paris, Belfond, 1978.
- Chenault, Roger, *La danse musette. Méthode exclusive d'enseignement de la danse de bal*, Courbevoie, Roger Chenault, 1995.
- Decoret, Anne, « Danse sociale et interculturalité : la dansomanie exotique de l'entre-deux-guerres », in Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, p. 505-519.
- « Dossier spécial guinguettes. Elles renaissent ! », *Accordéon magazine* n° 23.
- Durif, Olivier, *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*, Paris, Cité de la musique/Actes Sud, 1998.
- Garandeau, Virginie, « Du cake-walk au Rock'n roll : le bal sous influence jazz », in *Histoires de bal. Vivre, représenter, recréer le bal*, Paris, Cité de la musique, 1998, p. 95-114.
- Gerbod, Paul, « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle », *Ethnologie française*, XVIII, 1, 1988, p. 15-26.
- , « Un espace de sociabilité. Le bal en France au XX^e siècle (1910-1970) », *Ethnologie française*, XIX, 4, 1989, p. 362-370.
- Giraudet, Eugène, *Traité de la danse*, Paris, Edit. E. Giraudet, 1911, 2 tomes.
- Guilcher, Jean-Michel, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton, 1969.
- Jax, Alain, « Tant qu'il y aura des rues à Paris », *Les rues de Paris*, n° 1, 1988, p.15-36.
- Leymarie, Isabelle, « Du tango à la salsa : le bal sous influence latino-américaine », in *Histoires de bal. Vivre, représenter, recréer le bal*, Paris, Cité de la musique, 1998, p. 115-122.
- Marcel-Dubois, Claudie, « Sur un cas de migration de bien culturel », *Ethnologie française*, X, 2, 1980, p. 206-207.
- Mona, Patrick, « Le bal musette », in *La danse traditionnelle*, n° 1, septembre 1988, p. 47-57.
- Monichon, Pierre, *L'accordéon*, Payot Lausanne, 1985.

- Montandon, Alain, « Du code, du plaisir et des signes : en guise de préface », in Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, p.1-12.
- Paris Musette*, Label La Lichère, 1990, 3 CD, livret de Franck Bergerot.
- Penet, Martin, « L'air des guinguettes », *Accordéon magazine* n° 23, juillet-août, p. 20-24.
- Vialard, Catherine, *P'tits plats sur un air de guinguettes*, Paris, Hachette, 1998.
- Wadier, Roger, *Accordéons*, Sarreguemines, Editions Pierron, 1994.
- Warnod, André, *Les bals de Paris*, Paris, Editions Georges Crès & Cie, 1922.
- Weiland, Alexandra, *Le tango à Paris. Essai*, Paris, Loris Talmart, 1996.
- Williams, Patrick, *Django*, Montpellier, Éditions du Limon, 1991.
- « Nogent-sur-Marne », *Télérama Paris* n° 288, juin, p. I-XI, 1998.
- Wright, Stanley, *La danse faite pour tous*, Paris, De Vecchi Poche, 1988.

Argyriadis Kali, Le Menestrel S. (2006)

Musette et stéréotypes sociaux : les différentes appréciations d'un genre "populaire"

In : Castelain J.P. (ed.), Gruzinski S. (ed.), Salazar Soler C. (ed.)
De l'ethnographie à l'histoire Paris-Madrid-Buenos Aires : les mondes de Carmen Bernard

Paris : L'Harmattan, 31-53. (Recherches Amériques Latines).
ISBN 2-296-00179-3