

## *Musiciens des rues de Paris*

Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1997. 141 p

Marie-Barbara Le Gonidec

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1674>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

Pagination : 268-27201/01/1999

ISBN : 2-8257-0639-6

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Marie-Barbara Le Gonidec, « *Musiciens des rues de Paris* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne],

11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1674)

[journals.openedition.org/ethnomusicologie/1674](http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1674)

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Musiciens des rues de Paris

Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1997. 141 p

Marie-Barbara Le Gonidec

---

## RÉFÉRENCE

*Musiciens des rues de Paris*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1997. 141 p., accompagné d'un disque compact. ISBN 2-7118-3562-6

- 1 Cet ouvrage constitue le catalogue d'une exposition qui s'est tenue au Musée National des Arts et Traditions Populaires du 18 novembre 1997 au 27 avril 1998.
- 2 Ayant pour sujet la musique et les cris de Paris, de l'Ancien Régime à nos jours, le parcours commençait par le XX<sup>e</sup> siècle afin de rappeler au visiteur la contemporanéité des pratiques musicales urbaines, à une époque où la rue apparaît surtout comme le terrain de prédilection de l'automobile. Ouvrant sur une bouche de métro – les 129 km de couloirs et de carrefours souterrains offrent un refuge certain aux musiciens – l'exposition évoquait aussi bien les « bals du 14 juillet » que la « fête de la musique » qui rend la rue aux musiciens l'espace d'une journée. Mais la musique dans la ville correspond bien à une pratique vivante et régulière, et de nombreuses photos, des instruments, des costumes (celui des Vermandel, hommes-orchestres de père en fils depuis 120 ans), des reconstitutions rappelaient les différents aspects sous lesquels cette pratique trouve à s'exprimer quotidiennement.
- 3 Après un détour, le visiteur cheminait jusqu'à un kiosque dans une allée simulant le boulevard, cet espace privilégié des défilés militaires mais aussi des divers amuseurs publics. Bordés non pas d'arbres mais de vitrines, les trottoirs de ce boulevard exposaient de nombreux dessins, gravures, documents d'archives et instruments d'époque.
- 4 Enfin, la troisième partie de l'exposition évoquait le Paris encore à moitié rural de l'Ancien Régime, où, hormis les chansonniers, la musique vocale fut aussi le fait de cris et de clameurs, ceux des différents marchands et annonceurs publics. La musique

instrumentale est alors aux mains des ménétriers, assujettis aux règles sévères de la corporation qui mène une lutte sévère contre leurs rivaux, des mendiants estropiés ou aveugles, dont on garde la trace sur certaines gravures pittoresques.

- 5 Maintenant que tableaux et gravures, archives et instruments ont regagné les réserves de leurs musées respectifs, il nous reste le catalogue qui constitue une publication à part entière. Abondamment illustré d'images (deux à trois par page) et de musique (par le biais d'un disque compact joint, de près de 70 minutes), il demeure, indépendamment de l'exposition qui l'a suscité et dont il garde fidèlement la mémoire.
- 6 Introduit par Florence Gétreau, commissaire de l'exposition, l'ouvrage se divise en trois parties séparées les unes des autres par une double page noire. Dans les quinze articles qui s'y trouvent sont insérés douze encadrés qui complètent un aspect particulier (la biographie de Sax dans l'article sur la musique des kiosques, p. 67 ; ou bien le répertoire des orgues de rues, p. 77). La partie catalogue proprement dite est réduite à quelques pages à la fin de l'ouvrage (pp. 112 à 133).
- 7 A la différence de l'exposition, le catalogue commence par l'Ancien Régime avec l'article général d'Arlette Farge (pp. 18 à 21) qui campe très bien le Paris d'alors, bruyant de mille métiers ayant chacun sa pancarte sonore. C'est d'abord cela la musique dans les rues de Paris, un foisonnement de cris et d'appels que Louis-Sébastien Mercier décrira dans son « Tableau de Paris » (1783), une œuvre de référence.
- 8 Luc Charles-Dominique (pp. 24 à 28) rappelle ensuite l'existence de la ménestrandise depuis 1321, corporation fondée à Paris par « 29 ménestrez et jongleurs et 8 jongleresses » (p. 24). S'ils choisissent pour siège une église, la chapelle Saint-Julien, ils ont d'abord une rue pour territoire (l'actuelle rue Rambuteau) puis toute la ville qu'ils défendent aux ménétriers étrangers ou de passage. Ils contribuent à la définition de la profession et donnent son cadre juridique à la pratique musicale instrumentale publique. La corporation résistera tant bien que mal à l'usure du temps et prendra fin au XVIII<sup>e</sup> siècle avec « l'émergence de nouvelles normes intellectuelles et esthétiques, institutionnalisées à travers les académies » (p. 28).
- 9 Comme le ménétrier, le chanteur de rue « descend » du jongleur médiéval nous apprend Joseph Le Floc'h (pp. 34 à 40). Cet article conduit le lecteur à prendre conscience du rôle de la chanson comme moyen de reconnaissance, heureuse ou malheureuse : tout homme important qui n'a pas été chansonné demeure inconnu du peuple.
- 10 Les chanteurs des rues, crieurs et musiciens ont constitué une riche source d'inspiration. Ainsi se retrouvent-ils sous la glaçure d'un fond d'assiette, sur des images d'Épinal ou sous la plume de Rétif de la Bretonne, et la contribution de Vincent Millot (pp. 29 à 33) arrive à point pour commenter l'important fonds iconographique qui compose cette partie de l'exposition et que l'on retrouve au fil des pages du catalogue. L'auteur explique comment, avec l'évolution de la morale, ces peintures tout d'abord réalistes « subiront un processus d'épuration » (p. 30). Les bouches de ces visages grimaçants se fermeront puisque, « dans la caricature grotesque de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle elles renvoient par analogie aux orifices du corps humain » (p. 32). L'image n'offrira plus qu'un pâle reflet « éloignée des gestes réels du travail des petits métiers » (*idem*).
- 11 Autre constat, celui de Florence Gétreau (pp. 41 à 47) qui explique l'intérêt de l'approche iconographique, littéraire et organologique pour retrouver la trace de ces musiciens. Ils n'ont laissé aucun instrument, les ayant usés jusqu'à la corde, ni aucune partition. Tout

juste quelques airs imités par la grande musique, quelques cylindres ou encore quelques traces dans les archives policières et la littérature.

- 12 La deuxième partie concerne le XIX<sup>e</sup> siècle ; elle est inaugurée par la photographie d'une maison des grands boulevards, ces artères qui vont dès lors incarner un espace public dévolu à la récréation et à la jouissance (Julia Csergo, pp. 50 à 58).
- 13 Le début du siècle est surtout marqué par une certaine instabilité politique. C'est dans ce climat que Jean-Marie Fauquet (pp. 59 à 63) aborde la pratique collective de la musique en plein air et commente la symphonie militaire composée par Berlioz pour l'inauguration de la colonne de la Bastille. On voit comment la musique devient, d'une manière plus frappante encore, l'instrument du pouvoir et le moyen d'inonder les rues de Paris d'une cacophonie officielle pour mieux recouvrir le souvenir d'une foule qui a trop tendance à se soulever. Cacophonie car dans la longue file pourtant dirigée par Berlioz marchant en tête à reculons, les musiciens ne s'entendant pas ne parvinrent pas à unir leur mélodie. Voilà pourquoi la musique de plein air n'existe pas, conclura Berlioz. Mais grâce aux kiosques, elle peut cependant exister et même être harmonieuse.
- 14 Car, concernant la pratique officielle de la musique, le XIX<sup>e</sup> siècle est surtout caractérisé par ses kiosques, qui sortent de terre comme des champignons, a-t-on envie de dire. L'article de Marie-Claire Mussat (pp. 64 à 68) présente une bonne synthèse sur le mouvement orphéonique et le kiosque, « outil pédagogique et idéologique » (p. 68)<sup>1</sup>.
- 15 Autre domaine important à cette époque, la chanson de caractère politique et social qu'aborde Philippe Luez (pp. 69 à 73). On apprend que « Les chansons de la Révolution française, et au premier rang la Marseillaise, constituent la matrice des chansons politiques pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle » (p. 69). Chaque mouvement social en génère de nouvelles. L'article évoque aussi les lois de la censure qui font que 800 chansons (sur 6000) furent interdites. Il se termine avec l'arrivée de la chanson sociale, née au milieu du XIX<sup>e</sup> avec le développement de la société industrielle.
- 16 La censure et le contrôle, c'est ce dont nous parle ensuite Hélène Landron (p. 74 à 79). L'auteur a dépouillé les archives de la police parisienne afin de mieux comprendre les systèmes de réglementation mis en place contre le vagabondage et la mendicité. Les divers contrôles policiers conduisent au recensement précis des musiciens et aboutit à la définition de quatre catégories : saltimbanque, joueur d'orgue, musicien ambulancier et chanteur de rue. Certains règlements mis en place en 1926 resteront valables jusqu'en 1997.
- 17 Le tableau que peint Colette Péronnet (pp. 80 à 86) dans son article introduisant le XX<sup>e</sup> siècle est celui du changement. Si « on repeint [toujours] les boutiques [...], nul ouvrier ne chante plus sur l'échelle » (p. 82). « La question qui se pose en dernier lieu est de savoir si la rue contemporaine est morte, ou simplement empêchée d'être » écrit-elle (p. 83).
- 18 Comme pour redonner une touche de gaieté, Olivier Ihl (pp. 87 à 92) nous entretient de la tradition du quatorze juillet. Partant du point de vue du musicien et de la musique, il pose la question suivante : « Qu'est ce que le 14 Juillet a attendu du musicien de bal ? » (p. 87). Sa mission première, vers 1880, semble de « faire oublier les cantiques des vieux cultes en consacrant les chants sacrés d'une tradition nouvelle » (*id.*). Le bal républicain, c'est aussi, note-t-il, l'instauration d'un nouvel espace : finis les cortèges qui ont pour point de mire l'arc de triomphe, vive la place publique, nouvelle aire de danse « où le peuple, toutes origines sociales confondues, est réputé s'assembler pour jouir d'une Égalité et d'une Fraternité solennellement proclamées » (p. 89).

- 19 Un article de Maurice Fleuret (pp. 93 à 94), paru dans *Le Nouvel Observateur* en 1983 – il occupait alors les fonctions de Directeur de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture – complète en quelque sorte ces propos. En effet, l’auteur écrit que « la musique est à tout le monde » ; elle n’est pas la musique « en faux col mais toutes les musiques, celles d’ici et d’ailleurs, celles de la jeunesse et celles du temps passé » (p. 93).
- 20 Le temps passé, qui survit encore dans la mémoire de nos aînés, ce sont les chanteurs de rue et leurs petits formats. Eliane Daphy (pp. 95 à 100) opère justement la distinction entre « les musiciens et chanteurs *des rues et des cours* » (p. 95) et les musiciens et chanteurs ambulants, les premiers étant des mendiants, les seconds des chanteurs professionnels vivant de la vente des partitions et du texte des chansons. Leur intérêt : faire de telle chanson un air à la mode – c’est autant de ventes de petit format assurées. D’où la nécessité d’une grande connaissance du tissu urbain pour repérer les coins fructueux du grand Paris. L’auteur a enquêté auprès de Lily, une des dernières chanteuses de rue, photographiée par Doisneau au hasard de ses pérégrinations parisiennes (voir p. 99).
- 21 C’est aussi sur la base d’une enquête, menée conjointement par Claire Calogirou, Marie Capriani-Crauste et Marc Touché (pp. 101 à 105) auprès de la famille Vermandel qu’est construit le douzième article de ce catalogue. D’origine belge, Léonard Vermandel, premier du titre, exerça dès 1877. René, son descendant, a fini par se fixer en 1974, brisant avec cette lignée de nomades de la musique. Les Vermandel « ont pour principe de ne jamais faire la quête, mais de proposer au public un souvenir en échange de quelques pièces » (p. 103), une carte postale les représentant par exemple, comme souvenir du spectacle qu’ils ont donné.
- 22 Et les musiciens du métro, sont-ils des mendiants ? En principe non, puisque la mendicité est interdite. Ils offrent de la musique contre quelques francs ; mais, comme dans la rue, personne n’est obligé de donner. Gérard Laplantine (pp. 106 à 109) dresse le tableau de ces acteurs sous les feux du néon, qui essayent de faire entendre leur voix dans les bruits de pas. La diversité des musiciens est finalement plus grande dans ce microcosme que sur terre, peut-être parce la concurrence sonore y est moins grande et que toutes les expressions peuvent s’y épanouir.
- 23 Cet ouvrage, richement illustré, et dont on appréciera la variété due à la multiplicité des approches, offre une bonne synthèse sur le thème de la musique dans les rues de Paris, ses acteurs, leurs répertoires et l’instrumentarium dont ils ont pu disposer. L’épaisseur historique couverte ici permet de distinguer la pérennité de certains aspects des phénomènes de mode.
- 24 Ce qui m’a personnellement intéressée et qui se perçoit mieux dans le catalogue que lors de la visite de l’exposition, ce sont les rapports avec le pouvoir et les autorités. La musique de rue reste de tout temps tolérée et hautement surveillée. Beaucoup de témoignages sont finalement parvenus jusqu’à nous parce que les interdits ont été transgressés et ont fait l’objet de procès ou d’une révision des règlements. Rares sont les articles, même s’ils ne traitent pas la musique du pouvoir, qui n’évoquent au passage cet aspect. Comme si la musique de rue faisait offense à l’ordre public alors que ces voix qui s’élèvent au détour d’une rue ou d’un couloir de métro contribuent avant tout à l’animation d’un tissu urbain pour le moins dense et synthétique.
- 25 Un regret pour finir : les points de repère permettant de lire les quatre cartes de Paris à travers les époques ont été oubliés. Si la carte du Paris de 1972 reste lisible à l’usager de la

RATP auquel elle rappelle le plan du réseau, les trois autres gardent malgré elles leur silence.

---

## NOTES

1. Rappelons que Marie-Claire Mussat a consacré un livre à ce sujet: *La Belle Epoque des kiosques à musique*. Paris: Du May, 1992.

---

## AUTEUR

MARIE-BARBARA LE GONIDEC

fr