



Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle

19 | 1999

Aspects de la production culturelle au XIXe siècle

Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public"

Sophie-Anne Leterrier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/157>

DOI : 10.4000/rh19.157

ISSN : 1777-5329

Éditeur

La Société de 1848

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1999

Pagination : 89-103

ISSN : 1265-1354

Référence électronique

Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 19 | 1999, mis en ligne le 26 août 2008, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/157> ; DOI : 10.4000/rh19.157

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public"

Sophie-Anne Leterrier

- 1 Tandis que la chanson suit une voie autonome, le divorce est aujourd'hui flagrant entre musique populaire et musique savante¹. Or, ce n'est qu'au milieu du XIXe siècle que se sont dessinées une fois pour toutes les "lignes de démarcation" entre la haute culture musicale et les spectacles de musique "commerciale" ouverts à tous². Ces frontières, si visibles aujourd'hui, ont été renforcées dans notre siècle par la disparition d'institutions de transfert alors nombreuses (musique religieuse et militaire, orphéons, fanfares et harmonies). Elles se sont établies à la jonction d'évolutions sociologiques, techniques et esthétiques que j'évoquerai ici, sans présenter de sources nouvelles, mais en élaborant quelques hypothèses pour comprendre comment la musique a cessé progressivement d'être une forme d'expression universelle, l'élément d'une culture commune, comment elle est devenue un marqueur social et un produit destiné à un marché.

Les premiers enquêteurs qui s'intéressèrent à la "culture populaire" en matière de musique cherchèrent à recueillir des chansons "nées spontanément au sein des masses et anonymes", bien distinctes des "produits de l'art"³. Ils n'imaginaient pas que les chansons dites populaires n'ont acquis que par le travail du temps les caractères d'impersonnalité et de simplicité qui les distinguent ; plutôt que de style spécifique, il faudrait parler d'altération et de transformation par la circulation orale, dont ce style n'est que le résultat⁴. Ils cherchèrent ces chansons à la campagne, dans la mémoire orale, et négligèrent le peuple des villes, les recueils imprimés ; ils laissèrent de côté tout un pan de la culture populaire, auquel je m'attacherai ici plus spécialement.

Cette lacune est liée à une conjoncture idéologique précise ; l'intérêt pour la musique populaire est connexe de la promotion du peuple-nation et du peuple-poète, propre au romantisme. Elle exclut comme des êtres dénaturés les poètes-ouvriers trop touchés par les artifices de la civilisation. Dans le premier XIXe siècle, la conception nouvelle d'un art au service du peuple favorise simultanément l'expansion de l'enseignement et de la pratique musicale⁵. Mais le renouvellement des chemins de la carrière et des publics des

artistes entraînent aussi une séparation croissante des fonctions et des rôles. Appréhendée de moins en moins comme le divertissement des privilégiés, de plus en plus comme un art élevé et comme un objet de science, la musique emprunte alors d'autres voies.

Cultures musicales

La plupart des historiens qui ont travaillé sur ce sujet ont remarqué que la musique tenait une place très importante dans la vie des Français d'Ancien Régime. Non seulement le chant était un élément essentiel de la culture et de l'enseignement du compagnonnage, du travail en général, mais la chanson était également mêlée à toutes les activités publiques, au point que, lassé des couplets de circonstance des députations à la Convention, Danton demandât que l'on n'entendît plus à la barre "que la raison en prose" ⁶.

Les airs circulaient alors d'un étage à l'autre de la société, "constituant, quelques soient des différences par ailleurs énormes, un petit secteur de culture familiale, assez généralement partagée" ⁷. Dès l'Ancien Régime, des répertoires spécifiques étaient en voie de constitution, mais ces partages étaient une réalité. Tandis que la haute société accordait ses faveurs à des chants de facture de plus en plus littéraire, les chansons des colporteurs, imprimées dès le XVIIe siècle, n'étaient plus chantées pour elle, même celles qu'on qualifiait d'"airs de cour". Les recueils de colportage présentaient un répertoire composite : chansons de bon ton ayant cours à la ville, airs de théâtre à la mode, chansons sur des airs d'opéra et de danse en vogue, chansons d'actualité et faits divers. Les emprunts et les arrangements y étaient nombreux, et assuraient la circulation des airs ⁸. Leur clientèle s'étendait largement au menu peuple des villes, mais trouvait place aussi dans des bibliothèques de riches amateurs. Par ailleurs, les recueils de chansons à danser étaient une occasion de pénétration très importante des chansons populaires dans les milieux cultivés.

En revanche, d'une certaine façon, on peut avancer que, sous l'Ancien Régime, la grande place tenue par la musique dans le quotidien avait pour corollaire sa marginalité dans la haute culture (sauf en ce qui concerne la musique liturgique). Dans la société élégante, et même dans la bourgeoisie urbaine, longtemps la cohabitation d'amateurs et de professionnels caractérisa les pratiques. Les musiciens, "hommes de l'art", étaient des exécutants au statut ambigu ; ils étaient au service de leurs mécènes, de leurs protecteurs, mais certains entretenaient avec eux des liens d'amitié, et faisaient partie du même monde. La disparition des structures de la vie musicale de l'Ancien Régime, en particulier de la Chapelle royale ⁹, bouleversa leurs conditions d'embauche et d'exercice. Le Conservatoire, qui prit la suite de l'Académie de musique d'Ancien Régime, s'en distingua beaucoup par ses finalités pédagogiques et son caractère normatif ¹⁰. Une culture musicale commune persista dans les premières décennies du XIXe siècle, mais les mutations culturelles des années révolutionnaires eurent des conséquences durables dans ce domaine. L'abandon des privilèges modifia non seulement le statut des musiciens, mais aussi les critères des jugements portés sur les productions artistiques. Tandis que, parmi les élites, la musique devint peu à peu un domaine de spécialité, de moins en moins soumis au goût et à la mode, la vie musicale du peuple subit également d'importants changements.

Dans la société bourgeoise du XIXe siècle, la musique conserva son ancienne fonction de divertissement, mais inégalement suivant les secteurs. Au théâtre, à l'opéra, la mode imposa longtemps ses choix. Dans le domaine de la musique instrumentale, de la

"musique pure", une nouvelle sociabilité musicale se développa¹¹. On peut dire que la musique savante se constitua vraiment au XIXe siècle. Un domaine de spécialité apparut, avec ses acteurs (les amateurs jouant de moins en moins dans des programmes où les œuvres difficiles s'imposaient aux dépens des romances), ses critères d'évaluation et son répertoire, ses organes propres (les revues musicales, l'édition)¹². Tandis que la théorie du goût naturel, avant 1789, faisait des classes privilégiées les arbitres en matière de goût, la disparition des privilèges donna aux musiciens eux-mêmes un magistère nouveau dans le domaine de la théorie — domaine d'élection des "connaisseurs" d'Ancien Régime — et dans celui de la critique¹³. La musique contribua alors à l'élaboration de stratégies de distinction. Dans le domaine lyrique, on insista sur la hiérarchie des genres, aux dépens de ce qui venait des théâtres du boulevard, c'est-à-dire principalement du mélodrame. Les jeux d'illusion, le clinquant sonore, furent dénoncés et l'opéra-comique sommé d'expurger son répertoire de ce qui rappelait trop clairement ses origines foraines et populaires¹⁴. Les concerts de musique instrumentale, comme ceux de Baillot ou du Conservatoire, aux antipodes des programmes très hétérogènes de la plupart des concerts, permirent la constitution d'un "patriciat musical"¹⁵, et le développement d'une étiquette, d'un rituel, qui durent encore. Les "amateurs" (qui pratiquaient la musique) cédèrent la place aux "mélomanes", qui l'écoutent. Jouée d'abord dans les salons, puis dans les salles de concert, la musique savante, composée et interprétée par des professionnels, presque toujours écrite et imprimée, mise sur le marché dans des circuits commerciaux, se sépara progressivement de la musique populaire.

Elle s'en distingua en effet par ses lieux, ses auteurs, par ses modes de diffusion¹⁶. Le peuple écoutait de la musique surtout dans les rues¹⁷, dans les goguettes et les guinguettes. Au début des années 1830, à Paris, la musique de rue faisait vivre 271 musiciens ambulants, 220 "saltimbanques", 106 joueurs d'orgue de barbarie, 135 chanteurs, selon la préfecture de police¹⁸. Dans les goguettes, on trouvait des musiciens jouant du piano, de la guitare, de la harpe ; dans les guinguettes, caveaux de deuxième zone, des émules de Béranger. Les auteurs des chansons étaient recrutés pratiquement dans toutes les classes de la société. Si l'auteur et l'exécutant étaient distincts, il n'y avait pas de séparation entre chansonnier et auditeur, et quelquefois les chansons étaient le fruit d'une élaboration collective¹⁹. Il n'existait pas de chansonniers professionnels, ou vivant exclusivement de cette activité, même si certains étaient assez connus pour que les sociétés fassent appel à eux à l'occasion de certaines fêtes, moyennant une partie des recettes²⁰. On verra se maintenir dans la chanson anarchiste de la fin du siècle, activité pratiquée par la plupart des militants, cette absence de professionnalisation²¹.

Le troisième caractère distinctif de la culture chansonnière urbaine, c'est que ses produits étaient éphémères, de circonstance, de diffusion restreinte. Les chansons ouvrières étaient imprimées à l'occasion des grandes sorties des sociétés (carnaval, mi-carême, fête de quartier). La diffusion dans la rue était en principe interdite en dehors de ces occasions, mais elles étaient disponibles au cabaret, siège de la société, quand elles n'avaient pas obtenu l'accord du maire pour une diffusion sur la voie publique. À la fin du siècle, on les vendait aussi à l'occasion d'actions de charité, ou pour la propagande de partis ouvriers. Les tirages, de 500 à 5 000 exemplaires en général, étaient indépendants des réseaux commerciaux de diffusion. Dans ses fonctions et dans sa forme orale, enfin, la musique populaire des villes entretenait certains points communs avec celle des campagnes, mais avait des caractères spécifiques. Les chansons accompagnaient fêtes et réjouissances, cérémonies (religieuses), rythmaient les travaux quotidiens. Mais elles

étaient aussi un "supra-langage" et un "journal chanté de la communauté ouvrière" ²². C'est pourquoi cette forme d'expression fut reprise à leur compte par les organisations sociales ou ouvrières de la fin du siècle, dans les sociétés de chant, les fêtes et soirées dansantes, comme dans certaines publications.

Entre ces deux niveaux de culture et de pratique musicale, les médiations étaient nombreuses, tant sur le plan formel que par l'existence d'institutions de transfert. La coupure musique écrite/musique orale, si caractéristique de la musique "folklorique", était loin d'être totale. Au XIXe siècle, l'écrit restait dans la dépendance de l'oral, l'on employait les patois ²³, mais la chanson imprimée était à la fois un "cheval de Troie de la culture dominante" ²⁴ et un relais. Comme les recueils de colportage, les "clés du Caveau" servaient à l'élargissement d'un répertoire dont la transmission restait orale, et par là même, traditionnelle. Comme les lectures faites à haute voix dans les ateliers, ils créaient une culture nouvelle, amalgame de fonds populaire et de politique nouvelle ²⁵. Les structures de formation des chanteurs et des instrumentistes assuraient aussi des liens entre les différents étages de la vie musicale.

Des structures de l'Ancien Régime, les plus endommagées par la Révolution furent les maîtrises, qui assuraient avant 1789 un enseignement musical et choral de base, même dans les campagnes, et que rien ne vint remplacer, ce qui fit longtemps de la musique religieuse une activité privée et marginale. Cependant, la première société de chant choral née à Aix en 1812 était liée au désir de rehausser l'éclat des cérémonies du culte ²⁶, et beaucoup de chœurs répondirent ensuite à cette nécessité, y compris parmi les orphéons ²⁷. À Paris, la célèbre école de Choron recruta localement, parmi les ouvriers. Les théâtres jouèrent aussi un rôle important dans l'acculturation musicale des classes populaires, qui semblent avoir été beaucoup plus attirées par le théâtre et l'opéra sous la Restauration et la Monarchie de Juillet que sous l'Ancien Régime. De nombreux théâtres secondaires possédaient un orchestre, des chœurs, voire des ballets ²⁸. Le recrutement en était le plus souvent populaire, surtout en ce qui concerne les chœurs ²⁹. La plupart des bals étaient dans le même cas, bals qui avaient alors une grande importance dans la vie sociale, et faisaient vivre près de 500 musiciens, souvent polyvalents. Des vocations artistiques populaires naquirent dans les petits métiers gravitant autour des salles de spectacle ³⁰.

La troisième institution qui joua un rôle important de médiation est l'armée. On y jouait de la musique depuis longtemps, puisque l'usage du tambour, de la trompette dans la cavalerie et du fifre dans l'infanterie, y était réglementé depuis François Ier ³¹. En 1764, les Gardes françaises se déplaçaient déjà avec un orchestre régimentaire moderne ; l'infanterie de ligne s'aligna sur ce modèle dans les années 1780. Mais c'est surtout l'impact de la Révolution qui fit de la musique militaire une musique populaire, avec la Garde nationale et les corps de musique civiques liés à son institution, ou les musiques civiles dans les villes non régimentaires. Le Conservatoire (1795) fut l'héritier direct de l'École gratuite de musique militaire de Sarrette (1792). Le fondateur de l'orphéon, Wilhem, avait entendu de la musique au collège de Liancourt (école réservée aux fils de militaires). Les premières fanfares et harmonies apparurent dès le début du siècle dans le cadre des associations de sapeurs-pompiers ou de gardes nationaux. La musique militaire, curieusement, ne fit pas vraiment l'objet d'une politique spécifique sous la Monarchie de Juillet, malgré la popularité de la Garde nationale. Tout au plus vit-on se constituer en 1835 des corps de musique des douze légions parisiennes, et se créer en 1836 un gymnase musical militaire. C'est entre 1845 et 1860 que furent réorganisées les musiques régimentaires (Adolphe Sax obtenant du ministère de la Guerre le monopole de la

fourniture d'instruments) et qu'elles bénéficièrent du maximum d'importance sociale et de prestige. En 1846, le concert de l'Hippodrome illustre les ambitions musicales qui animaient les orchestres militaires. On y joua des arrangements d'œuvres d'Auber, Gluck, Halevy, Montigny, Meyerbeer et Berlioz. La grande réorganisation qui suivit la défaite de 1870 manqua être fatale aux orchestres militaires, mais les sociétés orphéoniques prirent alors la relève, et assurèrent la continuité en termes de répertoire. À côté des airs militaires, les musiques d'harmonie exécutaient en effet tout le répertoire d'opéra et d'opéra-comique du XIXe siècle, sous la forme d'extraits parfois organisés en "fantaisies" ou en "mosaïques", voire des transcriptions de symphonies, des suites d'orchestre ou de grandes ouvertures³².

Tandis que la professionnalisation des musiciens et le désir de distinction du public bourgeois poussaient à la séparation des répertoires et des pratiques, l'utopie romantique du début du siècle et les volontés démocratiques de la République favorisèrent donc beaucoup leur homogénéisation.

Le peuple artiste

Dans la première moitié du XIXe siècle, il existe un lien étroit entre la découverte de la culture populaire et la réflexion sur la question sociale. Les artistes, comme plus tard les intellectuels, cherchèrent dans le peuple non seulement la source vive de leur art, mais les moyens d'un renouvellement culturel et d'un nouveau contrat social³³. La musique, comme la plupart des institutions sociales, fut de ce fait comprise comme un enjeu. Les réformateurs sociaux s'en emparèrent et voulurent en faire un moyen de cultiver le peuple et de démocratiser l'art. Le désir de promotion sociale, et les intérêts économiques des professions musicales contribuèrent dans un premier temps aux succès de l'entreprise.

Pour les réformateurs sociaux, l'art en général, et la musique en particulier, furent compris comme un lien social majeur, presque une religion nouvelle³⁴. Parmi eux, les saints-simoniens manifestèrent très tôt (à la fin des années 1810) le souci de "rendre le luxe national"³⁵. Saint-Simon, lié avec Léon Halevy³⁶, développa dans ses écrits la notion du rôle social de l'artiste, vulgarisateur et révélateur, associé au prêtre. Il collabora avec Rouget de Lisle en 1821 pour écrire le "Chant des industriels". La musique, à la fin des années 1820, fut utilisée de façon assez systématique dans les conférences publiques, les réunions et les soirées saint-simoniennes³⁷. Certains saint-simoniens militèrent pour son enseignement populaire, Rogé notamment (en 1849). Plusieurs musiciens se convertirent à la doctrine, dont Félicien David et le chanteur Nourrit sont les plus célèbres. D'autres en subirent l'influence, comme Berlioz ou Liszt. Le mouvement saint-simonien fut donc le catalyseur du changement dans la vie musicale contemporaine. Les fouriéristes s'engagèrent plus modestement dans le même sens³⁸, mais c'est à eux que l'on doit l'école gratuite de musique pour les "classes industrielles et ouvrières de la capitale" ouverte en 1831 par Joseph Mainzer, et son cours de chant pour les ouvriers en 1839. Quoi que Béranger n'ait pas été lui-même un réformateur, la popularité de ses chansons, qui fit sa gloire, lui valut aussi un statut de médiateur social, en quelque sorte de modèle pour les amis du peuple, Michelet en particulier, soucieux d'une "plus haute culture" qui devait selon lui se développer grâce aux chants, à la musique religieuse, et non seulement à l'instruction primaire, aux journaux et aux livres. Agricol Perdiguier, Eugène Pottier, liaient aussi la refonte du répertoire des chants populaires et la réforme sociale³⁹.

L'enseignement mutuel, un des grands terrains de l'engagement des libéraux sous la Restauration, fit une grande place au chant, jusqu'alors étranger à l'instruction populaire

⁴⁰. En 1819-1820 l'enseignement du chant fut organisé dans les écoles primaires de la ville de Paris sous la pression de la Société pour l'instruction élémentaire, selon les règles de Wilhem. Sa méthode fut ensuite adoptée en 1833 dans toutes les écoles de la ville de Paris. Dans le cadre de la loi Guizot, en 1834 le chant fit partie des disciplines obligatoires dans les écoles de filles, mais facultatives dans les écoles de garçons. L'association des anciens élèves de Polytechnique organisa aussi des cours de musique pour les ouvriers, dont le concert (400 ouvriers parisiens associés à des enfants des écoles), en 1836, ravit Cherubini et Berlioz et "lança" l'Orphéon dans les milieux artistes de la capitale. Les cours du soir de l'Orphéon parisien concernaient 1 500 adultes et 5 000 enfants en 1842. L'histoire de l'orphéon, magistralement faite par P. Gumplowicz ⁴¹, est étroitement mêlée à celle du réseau associatif et à la volonté de quelques hommes de confier l'exécution de la "grande musique" au peuple tout entier, du moins au peuple masculin. En ce sens, elle est liée à une conception de la démocratie, et à une conception de l'art très datées, à la fois généreuses et bornées.

La culture populaire prodiguée dans l'orphéon était opposée à la frivolité du théâtre ("Mon orphéon ne va point en ville"), aux ambitions et aux chimères de l'art ("L'Orphéon forme des chanteurs et non des artistes"). Pourtant l'orphéon prospéra grâce au soutien de l'Association des artistes musiciens du baron Taylor (1848). Dans ses débuts, il fut considéré avec faveur par les musiciens reconnus qui acceptèrent d'écrire pour lui, de diriger les auditions ⁴². Il fut même créé au Conservatoire de Paris une classe de musique populaire. Le répertoire orphéonique était alors très proche de celui des chœurs et des orchestres de théâtre. Les compilations réalisées par Wilhem dans son recueil (*L'Orphéon*) comprennent des maîtres anciens (Palestrina, Philidor, Haendel, Gluck, Mozart), des compositeurs de la Révolution (Gretry, Méhul, Gossec), des contemporains installés (Cherubini), des auteurs lyriques à la mode (Rossini, Piccini, Monsigny, Dalayrac) ⁴³. Les contemporains ont souligné la perméabilité des répertoires résultant de ces tentatives. "Tandis que le paysan vocifère à pleine voix [...] l'ouvrier répète les refrains immortels de Béranger, de Pierre Dupont, les inspirations ravissantes d'Auber et de Donizetti, que la musique du régiment, l'orgue de barbarie ou les chanteurs ambulants lui ont appris" ⁴⁴.

La démocratisation de la musique dut enfin beaucoup, dans la première moitié du siècle, à des facteurs techniques, dans l'édition comme dans la facture instrumentale. Les procédés d'édition musicale étaient effet très coûteux au début du siècle, pour différentes raisons, notamment parce que les éditeurs utilisaient du papier de chiffé et les procédés de gravure en taille douce, qui avaient pour conséquence paradoxale de rendre le coût de la page gravée plus élevé que celui de la page manuscrite ⁴⁵. Le souci de popularisation des chefs d'œuvre, mais surtout la voie ouverte par *La Presse* de Girardin entraînèrent l'apparition de collections de musique à bon marché ("Bibliothèque musicale" à un sou la page de l'éditeur Beauvais aîné en 1834-1835, entreprises de Maurice Schlesinger, Henri-Louis Delloye). Le décalage entre les intentions et le marché (le répertoire inadapté, la difficulté d'atteindre le public visé) fut cause de l'échec des premières tentatives. Les innovations techniques, adoptées seulement dans les années 1840, mirent ensuite l'entreprise sur la bonne voie. Les orphéons suscitèrent un flot d'adaptations et de chœurs inédits; l'enrichissement de leur répertoire ne tarda pas à devenir une spéculation commerciale, avec ses recueils spéciaux (*Bibliothèque chorale de musique populaire, Nouveau répertoire des fanfares civiles et militaires, Menestrel* d'Hector Roland), tout comme la production de bannières, d'uniformes, de médailles et d'insignes ⁴⁶.

En ce qui concerne les instruments, les améliorations techniques furent le principal déterminant de la diffusion dans différents milieux. Sous l'Ancien Régime, quoi que

certains instruments fussent plus répandus ou plus emblématiques de certains groupes sociaux, on avait vu déjà des passages, surtout dans le sens de l'implantation d'instruments populaires dans la société lettrée, passages liés à des améliorations techniques rendant ces instruments plus nuancés ou plus doux. Ce fut le cas par exemple de la cornemuse, instrument agro-pastoral au XVIe-XVIIe siècles, devenu musette de cour au XVIIe-XVIIIe puis à nouveau populaire au XIXe (c'est l'instrument des "maîtres sonneurs" du Bourbonnais). Ce fut aussi le cas de la vielle à roue, fortement connotée comme instrument de gueux au XVIIe siècle, mais introduite au XVIIIe dans les milieux urbains de théâtre. Abandonnée par la haute société après 1789, elle devint alors l'instrument typique des jeunes savoyards ambulants, et se répandit à l'occasion des réjouissances publiques dans certaines régions, en Bresse notamment.

Au XIXe siècle, les progrès de la facture contribuèrent au contraire à l'adoption populaire d'instruments nouveaux, notamment dans les cuivres. Les innovations en lutherie concernèrent des instruments susceptibles d'être joués en groupe par des non-spécialistes, mais pas des instruments traditionnels, la pratique musicale étant liée à un souci de promotion sociale⁴⁷. Les pistons furent inventés en 1818 en Allemagne, et adaptés successivement au cor, au cornet, à la trompette, etc. En 1827, les Parisiens purent en admirer les résultats au cours du premier concours entre bandes militaires. L'accordéon, invention allemande de 1822, perfectionnée en France par le facteur Buffet en 1837, instrument de salon courant XIXe siècle (sur lequel on accompagnait la danse) devint populaire dans les bals de campagne à la fin du siècle. La musique mécanique, plus ancienne, sous la forme de l'orgue de barbarie, instrument de gueux, ou de la serinette, instrument de salon, vit se renouveler ses matériaux, ses dimensions, et son public grâce aux grands appareils fabriqués entre autres par la maison Limonaire-frères fondée à Paris en 1840, et achetés par les tenanciers de lieux publics (cafés, salles de danse) et forains. Leur répertoire, mixte, comprenait à la fois des classiques et des rengaines. Plus modestement, les boîtes à musique transportèrent dans différents milieux airs d'opéra-comique et polkas. Dans le dernier quart du XIXe siècle, des instruments de musique qui avaient fait l'objet dans le courant du siècle d'inventions techniques étaient introduits dans toute la population. L'exécution par les ensembles de la musique instrumentale jusqu'alors cantonnée dans les sphères de la haute société et les milieux spécialisés (religieux et militaires) se propagea dans les communautés villageoises et les plus petites villes. Les concerts et les performances musicales de masse devinrent accessibles à presque tous les publics⁴⁸.

Le succès ne fut pas complet cependant. À mesure que la pratique musicale se répandait, la musique des amateurs et celles des professionnels se disjoignirent de plus en plus. Comment la France ne devint-elle pas un pays de musiciens ? On peut montrer que l'entreprise se heurta à des limites pratiques, mais aussi idéologiques. Il est très significatif, par exemple, que la fusion des orchestres des bals et des orchestres symphoniques n'ait jamais pu se faire, et que le répertoire de l'opéra et celui de la danse soient restés imperméables l'un à l'autre⁴⁹. L'échec des entreprises de Dufresne, après qu'il eut quitté Musard (en 1837) pour Chabrand, et le recrutement d'un second chef, Valentino, chargé de l'exécution de la "musique sérieuse", illustre le premier cas de figure. L'avortement des tentatives d'A. Jullien, produisant des quadrilles sur *Les Huguenots* de Meyerbeer et *Le Festin de Balthazar*, le second. L'exode du public élégant causa la faillite du Casino Paganini comme celle de l'Institut musical. Cela montre bien que dès la fin des années 1830, "Paris haïssait autant le mélange des genres que le mélange des classes". Le romantisme du peuple ne dura qu'un temps. Après juin 1848, les

perspectives s'assombrirent. La professionnalisation des musiciens alla de pair avec la promotion d'un art d'autant plus "élevé" qu'il exigeait de savantes études, et se coupait du profane. Enfin, les logiques commerciales imposèrent la "loi du marché" dans le domaine de l'art comme ailleurs.

Odi profanum vulgus⁵⁰

L'étude des débats suscités par la loi de 1865 apporte sur la vie musicale des renseignements intéressants. Cette loi concerne la contrefaçon, en cause dans la reproduction mécanique des airs à la mode et du domaine privé. Jusqu'en 1855, personne ne contestait aux fabricants d'instruments de musique le droit de s'emparer des airs, et certains compositeurs y trouvaient même un élément de popularité. En 1856 cependant, un procès est intenté aux fabricants par les éditeurs, qui est jugé de façon contradictoire par la Cour de Paris et celle de Rouen. Un projet de loi est voté en 1865 au Conseil législatif, qui va dans le sens des fabricants, mais il est mis en échec au Sénat. Le débat reprend l'année suivante devant cette assemblée. Mérimée, rapporteur, croit la loi mauvaise ; il défend la propriété artistique et considère qu'il est injuste de "prendre un air à un pauvre musicien" pour "en faire cadeau à un fabricant d'orgues mécaniques". Plus la musique mécanique se multipliera, moins l'on vendra, dit-il, de musique gravée. Il ajoute que cette reproduction mécanique est nuisible à la qualité de l'interprétation des airs et à la réputation des musiciens. C'est donc essentiellement l'intérêt des "artistes" qu'il défend, et d'ailleurs le débat porte aussi sur ce que signifie ce terme.

Le président Bonjean, pour sa part, soutient la loi. Il considère la protection apportée par la propriété artistique comme une sorte de "privilège" aux dépens du public. Il met en relief la différence considérable de l'extrait diffusé (l'air) à l'œuvre (l'opéra en l'occurrence), parlant de "miette tombée de la table" d'un "sommptueux festin". Il estime d'ailleurs que la propagation des airs, même sous cette forme, est utile à la popularité des auteurs, car la gloire ne vient pas de "quelques amateurs raffinés" mais du "parterre populaire de Paris". Or, dit-il, "le peuple ne peut aller à l'Opéra ; il ne connaît que la musique mécanique de la rue ; ne l'en privez donc pas"⁵¹. Il pense enfin qu'une loi qualifiant de "contrefaçon" la reproduction mécanique des airs ruinerait les fabricants et leurs ouvriers au profit des concurrents étrangers.

On voit dans ce débat la complexité des choses. Les compositeurs d'opéra, en effet, peuvent à bon droit s'estimer lésés par une reproduction mécanique de leurs airs qui ne leur rapporte rien. Mérimée montre bien que les fabricants bénéficieront de la loi plus que les artistes. Mais c'est au nom de la démocratie que ses adversaires repoussent ses arguments, et au nom du sacro-saint droit de propriété, considéré ici comme celui de la société toute entière. Ce qui est en jeu, c'est la place des artistes et les droits du peuple dans l'économie et dans la culture. La promotion de l'art et des artistes passe après la Seconde République par une définition de soi contre le goût général, contre le philistinisme et la bêtise des Bédiens, définition dont la doctrine de "l'art pour l'art" est l'expression extrême. Le peuple n'est plus alors le destinataire naturel de l'art, mais son pire ennemi.

À partir des années 1860, l'orphéon, forme majeure de culture populaire, s'installe en marge de la vie artistique et culturelle "bourgeoise"⁵². C'est au moment de son apogée quantitative, entre 1871 et 1918, alors que les kiosques à musique édifiés dans les années 1880-1890 ornent les squares des moindres petites villes⁵³, alors que se multiplient les sociétés musicales d'établissements industriels et commerciaux, que la musique orphéonique entame son déclin qualitatif. Le répertoire devient de plus en plus pauvre,

l'exécution sacrifie souvent l'esprit à la lettre. L'orphéon s'était lui-même amputé de sources vivantes pour des raisons idéologiques : il n'exploitait pas le répertoire du café-concert par refus de pactiser avec les "rabelaisiens", mais pas davantage le répertoire authentiquement traditionnel, par engagement moderniste. Pour des raisons pratiques, de facilité d'exécution, les "scènes chorales" de Laurent de Rillé, Armand Saintis, Henri Maréchal s'y imposent aux dépens des chœurs d'opéra et d'opéra-comique, des mouvements de symphonie transcrits et joués par les fanfares ⁵⁴, et les grands musiciens ⁵⁵ se détournent de cette musique populaire au début du XXe siècle. Vincent d'Indy condamne sans appel "l'erreur orphéonique" dans le numéro de *Comoedia* du 12 mars 1923.

L'entreprise des "concerts populaires de musique classique", menée à partir de 1861 par Jules Pacheloup reposait, déjà, sur un constat d'échec anticipé, et sur une réorientation. Pacheloup, qui avait dirigé l'Orphéon à la suite de Gounod, choisit de former de bons auditeurs plutôt que des musiciens médiocres. Mettre l'art à la portée du peuple, ce serait lui permettre de "jouir en masse de l'audition des chefs d'œuvre de la symphonie" ⁵⁶, ce qui, au lieu de leur faire concurrence, améliorerait considérablement la situation des artistes, qui disposeraient de milliers d'auditeurs (jusqu'à 5 000 pour les concerts Pacheloup sous le Second Empire), grâce au prix relativement bas pratiqués ⁵⁷. Une entreprise aussi fructueuse ne devait pas tarder à être imitée en province (à Bordeaux, Toulouse), du moins dans les villes d'une importance suffisante pour que la classe moyenne permette la rentabilité des entreprises théâtrales. Les cas étudiés montrent bien les limites de l'ouverture sociologique des théâtres ⁵⁸.

Dans le même temps, l'école renonça à former des musiciens. En 1850 l'enseignement musical redevint une matière subsidiaire ⁵⁹. Rétabli en 1882 parmi les matières obligatoires dans toutes les écoles primaires de la République, son enseignement resta lié à l'aléatoire des personnes et des contextes, et se heurta surtout au problème du solfège ⁶⁰, et par extension du modèle issu de la pédagogie des Conservatoires. Plutôt que d'envisager la construction d'un matériau propre ⁶¹, on conçut l'apprentissage comme une voie d'accès à un savoir musical de référence. L'utilisation de mélodies françaises célèbres comme support musical de paroles spécifiques aux écoles était déguisée pour rester conforme aux lois de la propriété artistique. En 1887, les grands éditeurs autorisèrent l'utilisation à des fins pédagogiques d'œuvres dont ils avaient la propriété (Gounod, Rossini, etc.). Tout cela allait dans le même sens ; il ne s'agissait pas de promouvoir la culture du peuple, mais de diffuser la "haute culture", en maintenant chacun ("artistes" et "publics") dans un rôle précisément circonscrit.

L'industrie musicale était déjà, dans les premières années de la Monarchie de Juillet, une industrie vivace. Il y avait à Paris, en 1830, 233 facteurs (dont 98 de piano), 120 marchands, 39 éditeurs et 34 graveurs. Les concerts à bénéfice existaient depuis 1797, et l'opéra venait d'être rendu au secteur privé. La commercialisation de la musique passa d'autant plus par la création de nouveaux rapports marchands que les musiciens y virent un moyen de dépersonnaliser leurs rapports avec le public, d'élargir leur audience, et que l'anonymat des salles de concert apparut comme un rempart contre la tyrannie des salons (Liszt). Comme l'a montré William Weber, les pratiques musicales concoururent activement à la définition et à la hiérarchie des groupes sociaux. Le maintien ou le renforcement des barrières de classes se fit grâce à une spécialisation des salles et des répertoires, qui opposa la "musique pure" des connaisseurs aux produits plus commerciaux et plus populaires dont le café-concert est l'emblème ⁶², et entraîna une différenciation sociale accrue du public d'un même concert. Le programme du café-

concert mêlait initialement "spectacles de curiosité", plus proches du cirque, intermèdes musicaux alimentés par les classiques du jour et les succès de l'opéra, du vaudeville ou de l'opérette, musique de danse, chansons. À mesure que l'on approcha de la fin du siècle, l'audience, initialement hétérogène, devint plus familiale, le répertoire moins éclectique et le ton plus moral. La variété l'emporta définitivement sur la musique "classique". Le café-concert se marquait ainsi comme un spectacle spécifiquement "populaire". Dans les concerts symphoniques, la hiérarchie des prix assura le respect de la hiérarchie sociale et culturelle parmi les assistants, distinguant l'élite des abonnés, les auditeurs réguliers et les autres.

D'une certaine façon, le répertoire spécifique de la chanson politique subit une évolution convergente, en se spécialisant et en forgeant l'identité culturelle des militants par opposition au reste du peuple, et en particulier de ce peuple d'orphéonistes, peu remuant, peu exigeant, et désintéressé de la chose publique, contre lequel Corbon n'avait pas assez d'anathèmes. Les chansons de la Commune sortirent de l'ombre après 1880, et la propagande par la chanson resta très prisée dans l'A.I.T. anti-autoritaire, notamment dans le Jura et en Belgique. Mais ce sont surtout les anarchistes⁶³ qui en firent un moyen de leur combat, élaborant un répertoire spécifique dans les années 1880, dont la célèbre "Ravachole" publiée par *Le Figaro* en 1894 (en extraits). Les chansons éditées par Brunel (vendues cinq centimes quand elles se chantaient sur un air connu, dix centimes lorsque la musique était originale) faisaient l'objet d'une demande importante — quoi que les chants séditieux restassent susceptibles de poursuites — surtout dans les fêtes, les "concerts-conférences", et agrémentaient les promenades champêtres.

La logique savante elle-même contribua indirectement à la ségrégation. L'intérêt pour la chanson populaire avait été croissant depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle, lié au goût de l'ancienne poésie nationale. Il s'était alors illustré à travers les contributions d'érudits⁶⁴, mais aussi par la mode qui promut vers 1780 la romance troubadour, dont Millevoye proposait une résurrection littéraire. En 1809, l'Académie celtique comptait la chanson populaire au nombre des "monuments" qu'elle se proposait de recueillir. La recherche du "génie national", assimilé au populaire et à l'authentique⁶⁵, alimentée après 1820 par les exemples étrangers, déplaça l'intérêt des romances aux ballades, de l'histoire aux croyances et aux légendes fantastiques, mais le mouvement de collectes et publications se poursuivit sans solution de continuité de Souvestre (1834) à Nerval et à ses émules, en passant par Dufilhol (1834-1835), la Villemarqué (1839), et d'autres. Vers 1850, la mode de la chanson populaire gagna les salons littéraires et les ateliers d'artistes. Interprétée par des chanteurs de profession, entendue dans les salles publiques, la chanson populaire, devenue un objet de science, changea de fonction et de statut artistique. Entendue comme art en 1850, la chanson populaire devint à son tour "classique", et aussi digne de respect que les chansons de troubadours, dont elle apparaissait d'ailleurs comme un lointain écho, voire comme un vestige⁶⁶. Les collecteurs du milieu du siècle soulignaient le peu de souci des paysans eux-mêmes pour les "chansons naïves", leur façon de se faire prier pour en exécuter. "Tandis que le peuple, d'où elle est issue, l'oublie ou la renie, elle a pris sa place légitime dans le domaine de l'art, de la poésie, de la science"⁶⁷.

L'entreprise de "patrimonialisation" de la chanson populaire avait reçu un tour officiel avec l'arrêté de Salvandy du 21 mai 1845, créant la "Commission des chants religieux et historiques de la France". Son travail, interrompu par la révolution de 1848, fut repris sous le ministère de Fortoul, à travers le décret du 13 septembre 1852, développé dans les instructions d'Ampère⁶⁸. Ces instructions réhabilitaient la poésie populaire, mais elles

fixaient aussi une grille pré-établie et mêlaient censure morale des paroles, réécriture, partialité et nostalgie. Ces grands recueils étaient destinés à un public cultivé⁶⁹. Ceux qui les composaient avaient peu de souci des conditions de l'interprétation, mais percevaient le rôle du milieu et de l'histoire, tout simplement parce qu'ils concevaient l'art populaire comme un art hétérogène à la culture dominante. Le mouvement lancé en 1852 n'eut pas seulement pour résultat l'élimination concertée des chansons "subversives" du répertoire populaire, il fit de la chanson populaire, écrite et consignée dans les revues spécialisées⁷⁰, tout autre chose que l'expression du peuple⁷¹. Il n'y a pas lieu de s'étonner, dès lors, que des créateurs reconnus du début du XXe siècle (par exemple Canteloube, Bartok) soient aller puiser dans la tradition populaire le moyen de faire évoluer le langage musical mais aussi celui de lutter contre le café-concert.

Après 1914, l'entrée massive des militants dans les syndicats causa l'épuisement progressif de la chanson militante, et entraîna le regain de faveur du cabaret sous la figure du "chanteur engagé", plus sensibles aux attentes du public. La concurrence du sport et du cinéma fut fatale aux orphéons et aux fanfares. La musique militaire vit ses fonctions et ses attributions réduites dès 1920, et entama un déclin irréversible. La déconnexion des sources orphéoniques, classiques, populaires se poursuivit, la disjonction des répertoires se faisant d'autant plus que la musique savante perdait ce commun dénominateur qu'elle avait eu longtemps avec les autres musiques, qui consistait dans le caractère mélodique de la forme et sentimental du fond. Or les arts populaires n'existent que dans leurs relations aux arts nobles et savants. "L'art populaire doit une part de sa vitalité au renouvellement fréquent des formes. S'il est révoqué aujourd'hui dans le passé, ce n'est pas en raison d'une immobilité supposée, mais de la rupture, survenue par étapes, dans les conditions de production, distribution et usage des œuvres"⁷². De cette rupture, l'histoire de l'art seule serait impuissante à rendre compte, si elle ne conjuguait pas esthétique et histoire sociale.

Sophie-Anne Leterrier est maître de conférences en histoire culturelle à l'Université Charles-de-Gaulle—Lille III. Elle a notamment publié L'institution des sciences morales. L'Académie des sciences morales et politique, 1795-1850, Paris, L'Harmattan, 1995 et Le xixe siècle historien. Anthologie raisonnée, Paris, Belin, 1997.
mèl : leterrier@univ-lille3.fr

NOTES

¹ . Préface de Jean Cuisenier, *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*, catalogue de l'exposition du musée des arts et traditions populaires, 28 novembre 1980-18 avril 1981.

² . D. Milo, "Le musical et le social. Variation sur quatre textes de William Weber (Note critique)", dans *Annales, économies, sociétés, civilisations*, tome 42, n° 1, 1987, pp. 27-40.

³ . J.-J. Ampère (en 1852), était conscient de la difficulté, puisqu'il recommandait de recueillir aussi celles "que le peuple [avait] fait siennes en les adoptant", "populaires de

fait et non d'intention". Les exemples ne manquent pas de chansons devenues populaires mais élaborées par des professionnels, comme "Plaisir d'amour" (de J.P.E. Schwarzenborf, directeur de la musique du prince de Condé sous l'Ancien Régime et inspecteur du Conservatoire au début XIXe siècle), "Mon père m'a donné un mari" (de Ducray-Duminil), et de nombreux airs d'opéras français (de Méhul, Auber, Meyerbeer, Adam, Offenbach).

⁴ . J.-M. Guilcher, *La chanson folklorique de langue française*, Paris, 1985, p. 107.

⁵ . L'histoire sociale de ce phénomène est faite, pour l'Angleterre, par Dave Russel, *Popular Music in England*, Kingston, Montréal, Mc Gill-Queen's University Press, 1987.

⁶ . Voir Constant Pierre, *Les hymnes et chansons de la Révolution*, Paris, Imprimerie nationale, 1904.

⁷ . J.-M. Guilcher, *La Chanson folklorique...*, ouv. cité, p. 7.

⁸ . Voir P. Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, éditions du Scarabée, 1953, introduction générale.

⁹ . Elle est rétablie en 1832 sur une base très modeste.

¹⁰ . L'utopie d'un Conservatoire adressé à tous a été de courte durée (elle disparaît en 1802 selon E. Hondré, "Le Conservatoire de Paris et le renouveau du chant français", dans *Romantisme*, n° 93, 1996, pp. 83-94).

¹¹ . Voir "Professionnels, amateurs, dilettantes. Les frontières du patriciat musical au XIXe siècle", contribution à la journée d'étude "Élites et sociabilités au XIXe siècle", Douai, 27 mars 1999, actes à paraître.

¹² . Le rôle joué dans l'édition par la souscription et la vente par livraisons ne doit pas être sous-estimé.

¹³ . W. Weber "Learned and general musical taste", dans *Past and Present*, n° 89, novembre 1980, pp. 58-85.

¹⁴ . O. Bara, "Réduire l'étrangeté, la reconnaître. Stratégies de la presse de la Restauration face à la bâtardise de l'opéra-comique", communication à la journée d'étude "La scène bâtarde des Lumières au romantisme", Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, avril 1998.

¹⁵ . A. Elwart, *Histoire des concerts populaires de musique classique*, Paris, 1864, p. 9.

¹⁶ . Voir Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1992.

¹⁷ . Voir le catalogue de l'exposition du Musée national des arts et traditions populaires tenue du 18 novembre 1997 au 27 avril 1998, *Musiciens des rues de Paris*, Paris, Éditions des RMN-ATP, 1997.

¹⁸ . Voir P. Bloom [dir.], *La musique à Paris dans les années 1830*, collection "La vie musicale en France au XIXe siècle", volume VI, Pendragon Press.

¹⁹ . L'improvisation collective dont parlent Boucher de Perthes dans *Souvenirs du pays basque* (cité par Champfleury, 1860, p. IV) et de La Villemarqué sont apparemment loin d'être la règle, même à la campagne.

²⁰ . Par exemple Catrice, Capart, Farvaque, qui deviennent par la suite cabaretiers à leur tour.

²¹ . À l'exception du cas de Paul Paillette, ouvrier devenu chansonnier à Montmartre. Voir G. Manfredonia, *Dansons la Ravachole*, Paris, L'Harmattan, 1997.

²² . L. Marty, *Chanter pour survivre. Culture ouvrière, travail et technique dans le textile à Roubaix 1850-1914*, réédition Paris, L'Harmattan, 1996.

²³ . Ce sont la perte des patois et l'interdiction de les utiliser à l'école qui menacent le répertoire traditionnel selon Champfleury (1860).

²⁴ . L. Marty, *Chanter pour survivre...*, ouv. cité.

- ²⁵ . Voir Maurice Agulhon, "Le problème de la culture populaire en France autour de 1848", dans *Romantisme*, n° 9, 1975, pp. 50-64.
- ²⁶ . Paul Gerbod, "L'institution orphéonique en France du XIXe au XXe siècle", dans *Ethnologie française*, tome 10, n° 1, 1980.
- ²⁷ . Voir Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France, harmonie, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987, p. 30.
- ²⁸ . F. Lesure [dir.], *La musique à Paris en 1830-1831*, Paris, Bibliothèque nationale, 1983.
- ²⁹ . Berlioz, *Mémoires*, réédition Paris, Garnier-Flammarion, 1969, volume 1, p. 92.
- ³⁰ . Maurice Agulhon, *La République au village*, Paris, Plon, 1970.
- ³¹ . Au XVIIIe siècle, les timbales s'y ajoutèrent pour la cavalerie, les hautbois pour les mousquetaires. Selon G. Kastner (*Manuel général de musique militaire*, Paris, 1848), la clarinette et le cor sont intégrés aux troupes sous le règne de Louis XV et finissent par supplanter les hautbois.
- ³² . CM.- C. Mussat, *La Belle Époque des kiosques à musique*, Paris, Du May, 1992.
- ³³ . Jules Michelet, *Le Peuple*, notamment la deuxième partie, chapitre 2 (dans l'édition Flammarion, 1974, les p. 158 sq.). Voir également C. Millet, *Le légendaire au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, "Perspectives littéraires", 1997, chapitres 1 et 5.
- ³⁴ . A. Laster, "Musique et peuple dans les années 1830", dans *Romantisme*, n° 9, 1975, pp. 77-83.
- ³⁵ . Ralph P. Locke, *Les saints-simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1992 (1986).
- ³⁶ . Le frère du compositeur Fromental et le futur père du librettiste Ludovic.
- ³⁷ . L'important corpus de chansons articulé sur les chansons politiques de Béranger, mis au point par les saint-simoniens pendant la retraite de Ménilmontant (1833-1835), succède à l'usage des chœurs dans la musique de Félicien David en 1832 comme forme essentielle de propagande. La "Lice chansonniers" est une vitrine de la propagande saint-simonienne à la fin des années 1830.
- ³⁸ . En revanche, il y eut peu de diffusion des chansons fouriéristes au-delà du cercle des militants et des journaux (*Ruche populaire* de Vinçard).
- ³⁹ . Perdiguier écrivit de nouvelles chansons pour civiliser les compagnons, substituer à une culture de clan une fraternité en actes et Pottier ses "Chansons de l'atelier" dans l'esprit de 1848.
- ⁴⁰ . Il y avait en 1830 196 professeurs privés et quelques institutions d'enseignement collectif de la musique à Paris.
- ⁴¹ . Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée...*, ouv. cité.
- ⁴² . Philippe Gumpłowicz suggère cependant que Gounod reste à la tête de l'orphéon parisien de 1852 à 1860 pour combiner le dévouement à l'idéal confraternel avec une carrière de compositeur de théâtre moins conforme à son engagement chrétien.
- ⁴³ . Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée...*, ouv. cité, p. 29.
- ⁴⁴ . Eugène Bonnemère, *Histoire des paysans*, 1856, cité par Maurice Agulhon, "Le problème de la culture populaire...", art. cité, p. 54.
- ⁴⁵ . A. Devriès, "La "musique à bon marché" en France dans les années 1830", dans P. Bloom [dir.], *La musique à Paris...*, ouv. cité.
- ⁴⁶ . Paul Gerbod, "Vox populi", dans *La musique en France à l'époque romantique 1830-1870*, Paris, Flammarion, coll. "Harmoniques", 1991.
- ⁴⁷ . Sur ce point, voir en particulier G. Gosselin, *L'âge d'or de la vie musicale à Douai*, Liège, Mardaga, 1994.
- ⁴⁸ . Voir le catalogue de l'exposition du musée des arts et traditions populaires : *L'instrument de musique populaire...*, ouv. cité.

- ⁴⁹ . François Gasnault, *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1986.
- ⁵⁰ . "Je hais le profane vulgaire", Horace, *Odes*, III, 1, 1.
- ⁵¹ . *Moniteur universel*, n° 129, 9 mai 1866 ; Sénat, séance du 8 mai 1866.
- ⁵² . Paul Gerbod, "L'institution orphéonique en France....", art. cité.
- ⁵³ . Il y avait en France 2 000 chorales et 8 000 fanfares en 1908, surtout dans les petites villes.
- ⁵⁴ . L'exploitation du "grand répertoire" bénéficiait pourtant de conditions préférentielles, puisque selon la loi du 21 mai 1894, un accord existait entre le ministère de l'Instruction publique et la SACEM, au terme duquel les sociétés musicales populaires jouissaient d'un traitement spécial pour leurs auditions publiques et gratuites : il leur suffisait de verser chaque année un franc à la SACEM ! Les bals et les auditions payantes restaient en dehors de la convention et soumises au droit d'auteur, mais le versement annuel d'un forfait correspondant à 5 % de la recette brute de chaque concert était possible (Clodomir, *Manuel du chef directeur*).
- ⁵⁵ . Voir par exemple Debussy, "Considérations sur la musique en plein air" (*Le Gil Blas*, 19 janvier 1903) et "Pour le peuple" (*Le Gil Blas*, 2 mars 1903), dans *Monsieur Croche*, réédition Paris, Gallimard, 1971, pp. 74-76, pp. 107-111.
- ⁵⁶ . A. Elwart, *Histoire des concerts populaires de musique classique*, Paris, 1864, p. 10.
- ⁵⁷ . La location des places (de 0,75 à 6 francs) se faisant chez les éditeurs et les luthiers.
- ⁵⁸ . E. Contini, *Une ville et sa musique (Liège)*, Liège, Mardaga 1990, et G. Gosselin, *L'âge d'or de la vie musicale à Douai...*, ouv. cité.
- ⁵⁹ . M. Alten, *La musique dans l'école de Jules Ferry à nos jours*, Paris, EAP, 1995.
- ⁶⁰ . Le solfège fut aussi l'écueil de nombreux orphéons, surtout à partir du moment où l'épreuve de lecture fut imposée dans les concours (1863).
- ⁶¹ . Ce n'est qu'après 1945 qu'une autre conception de la musique (comme "activité d'éveil") s'imposa.
- ⁶² . Concetta Condemmi, *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire, 1992.
- ⁶³ . G. Manfredonia, *Dansons la Ravachole...*, ouv. cité.
- ⁶⁴ . Levesque de Lavavaillette, le président Fauchet, Barbazan, les abbés Massieux et Goujet, Lacurne de Sainte Palaye, Legrand d'Aussy, Tressan, Caylus.
- ⁶⁵ . Voir Anne-Marie Thiesse, *La construction des identités nationales, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- ⁶⁶ . On peut penser à l'audition donnée au printemps 1885 par le Cercle Saint Simon (Société historique) ouverte par une allocution de Gaston Paris et dirigée par J. Tiersot, qui donne une juste idée du caractère savant de ces auditions.
- ⁶⁷ . J. Tiersot, *La chanson populaire française et les écrivains romantiques*, Paris, Plon, 1931, p. 325.
- ⁶⁸ . Instructions rédigées par Ampère, *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, Paris, 1853.
- ⁶⁹ . "Les paysans, chantent tous des romances de la ville et par une singulière bascule, les villes ont soif des chansons de paysans", Champfleury, *Chansons populaires des provinces de France*, Paris, 1860, introduction, p. III. "Les villes" dont parle Champfleury sont surtout les bourgeois cultivés.
- ⁷⁰ . 1882-1884 : *Almanach des traditions populaires* de E. Rolland ; 1886 : *Revue des traditions populaires* ; 1887 : *La Tradition*.
- ⁷¹ . Le mouvement "folk" et les "résurrections" actuelles d'instruments traditionnels dans

le cadre du développement des mouvements régionalistes et traditionalistes expriment encore un rapport différent à la tradition.

⁷². Jean Cuisenier, *L'art populaire en France*, Paris, Arthaud, p. 314.

RÉSUMÉS

La production culturelle englobe des formes musicales dont les statuts sont très variés. La chanson du colporteur et la partition symphonique n'appartiennent pas au même "genre" ni par leurs conditions de production, ni par leurs formes matérielles, leur circulation, leur public, leur postérité. À ce sujet, l'étude des évolutions en cours au XIX^e siècle est intéressante de plusieurs points de vue. D'abord, parce que c'est alors que les institutions destinées à former des "spécialistes" de la musique à l'usage de la société post-révolutionnaire se créent et que de nouveaux enjeux économiques, sociaux, politiques même, régissent la professionnalisation des musiciens. Ensuite, parce que cet objet permet de penser les pratiques culturelles en termes d'appropriation différentielle, et peut-être de comprendre comment la musique a progressivement cessé d'être une forme d'expression universelle, largement populaire, pour devenir à la fois un produit destiné à un marché et un critère de distinction sociale.

Classical Music and Popular Music in the 19th Century : From the People to the Public

Cultural production includes musical forms whose statuses are very varied. The pedlar's song and the symphony do not belong to the same "genre" since they differ in their production conditions, material forms, circulation, audience and posterity. On that subject, studying evolutions in progress in the 19th century is interesting from different points of view. First because it is the time when institutions intended to train "specialists" in music for the post-revolution society were created and when new economic, social and even political issues ruled the professionalization of the musicians. Secondly because that matter allows to think about cultural practices in terms of differential appropriation and maybe understand how music has progressively ceased being a universally very popular means of expression and become both a product aimed at a market and a criterion for social distinction

INDEX

Mots-clés : Musique, Histoire culturelle