

La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVIIe-XXe siècles)

Florence Gétreau

Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires / Institut de recherche sur le patrimoine musical en France.

L'exposition que nous avons organisée en 1997 pour le musée national des Arts et Traditions populaires sur les *Musiciens des rues de Paris* (Gétreau, 1997) a été l'occasion de dépouillements importants dans les archives policières de la capitale mais aussi d'enquêtes dans le milieu des musiciens de la rue. A la satisfaction de découvrir des pans presque inconnus de l'activité musicale parisienne, s'est ajoutée celle d'entrer dans une relation dialectique et stimulante avec certains acteurs de la rue : les documents que nous découvrons entraînent en résonance avec leurs revendications. L'actualité était subitement en prise directe avec l'histoire et l'enquête ethnologique. Elle démontrait une grande continuité, à travers les siècles, des situations sociales, des contenus réglementaires et autoritaires, de leurs transgressions. C'est ce que je me propose d'exposer ici.

Si l'histoire de la musique privilégie l'étude des compositeurs et des formes écrites de la musique, celle de ses institutions portent le plus souvent sur les cours, les chapelles, les théâtres, les pratiques en un mot de l'élite. Rien d'étonnant, de ce fait, que la première étude vraiment développée sur les ménestriers français sous l'Ancien Régime, soit le fait d'un musicien traditionnel et ethnomusicologue (Charles-Dominique, 1994). Partant du ménestrier traditionnel, au sens où on l'entendait encore au début du XXe siècle (« Dans les campagnes, homme qui joue du violon pour faire danser »), Luc Charles-Dominique a démontré comment, depuis la fin du Moyen Age, et jusqu'à la naissance des Académies sous Louis XIV, toute pratique urbaine de la musique était réglementée. Il n'y avait pas d'exercice libre du métier dans le royaume de France, et *a fortiori* pas dans la capitale. Fondée en 1321, la confrérie Saint-Julien des ménestriers (de *minister*, serviteur) est au service musical de l'ensemble de la communauté. Une église lui sert de siège, une rue (la rue des Jogleors, devenue en 1480 rue des Ménestriers, aujourd'hui rue Rambuteau) est le point de ralliement de ses membres. Ses statuts de 1407, revêtus de l'approbation royale, s'appliquent aux ménestriers de Paris et à toute la France ; ils confirment en tout cas qu'un monopole s'exerce dans chaque ville,

excluant de la pratique publique les musiciens qui ne se serait pas soumis à « chef d'œuvre » à l'issu d'un apprentissage, ce qui exclue aussi les ménétriers étrangers et de passage.

Constamment réactualisés jusqu'au XVIIe siècle, ces statuts, qui regroupent les Maîtres de danses et les joueurs d'instruments, tant hauts que bas (c'est-à-dire sonores, tel le hautbois, ou la flûte et tambour, ou moins sonores, tel le violon) stipulent expressément :

(Article VI) : Aucune personne regnicole ou étrangere, ne pourra tenir Ecole, montrer en particulier la danse ni le Jeux des Instrumens haut & bas, s'attrouper ni jour, ni nuit, pour donner Sérénades, ou jouer desdits Instrumens en aucunes Nôces ou Assemblées publiques ou particulieres, ni par tout ailleurs, ni généralement faire aucune chose concernant l'exercice de ladite Science, s'il n'est reçu Maître, ou agréé par ledit Roi ou ses Lieutenans [...] (Statuts, 1753).

Les ménétriers ont une pratique collective (« en bandes » de hautbois et violons), souvent très organisée, qui touche à toutes les activités privées ou publiques, profanes ou religieuses (bals, fêtes, noces, défilés, processions, etc.). De multiples contrats d'associations montrent dans quelles circonstances de la vie urbaine ces bandes de poly-instrumentistes pouvaient s'engager devant notaire selon des effectifs très divers, et même pour des prestations de très courte durée (Jurgens, 1967-1974). Même si de tout récents travaux menés sur les ménétriers provinciaux montrent l'existence de joueurs d'instruments professionnels aveugles, accompagnés de « conducteurs » (Heintzen, 2000, p. 96-97), le vieil homme mendiant, estropié, voire faux aveugle, dont l'iconographie a si généreusement conservé la mémoire, apparaît donc dans bien des cas comme un musicien illicite, en état de mendicité. Si sa présence est tolérée par l'autorité c'est probablement pour des mobiles religieux ; mais la corporation en revanche ne saurait l'autoriser. C'est dans ce sens qu'il faut redécouvrir le tableau de Georges de La Tour, intitulé *Rixe des musiciens*¹ (Fig. 1) : un hautbois, accompagné d'un violon, tente de faire gicler un citron dans les yeux d'un vieil homme aveugle pour vérifier la réalité de son infirmité. L'habillement des protagonistes montre d'un côté l'indigence du vieil homme mendiant et de l'autre la relative aisance et la coquetterie des musiciens de la corporation.

Si certains ménétriers parisiens appartiennent à la musique du Roi, ils deviennent minoritaires à la fin du XVIIe siècle. Cette tendance ne fera que s'amplifier lorsque les harmonistes

¹ Huile sur toile, c. 1625-30. Malibu, The Paul Getty Museum,

parisiens - organistes et clavecinistes- se liguent en 1691 pour refuser de se soumettre au règlement de la confrérie, inaugurant une suite ininterrompue de procès, et donc de mémoires et d'arrêts du Roi (Recueil, 1774).

L'autorité des corporations ne s'applique pas qu'aux instrumentistes. En effet, les chanteurs de rue échappent à la mendicité et aux tracasseries policière du fait qu'ils sont considérés comme « vendeurs ou marchands de chansons ». Ils appartiennent aux petits métiers ambulants de la capitale. L'imagerie populaire les intègre d'ailleurs régulièrement à ces transporteurs de denrées et marchands non qualifiés comme le montre dans leurs estampes ayant pour sujet *Les Cris de Paris*, Pierre Brébiette vers 1660², Nicolas Gérard le fils vers 1700 (Fig. 2) ou Jacques Chiquet vingt ans plus tard³. L'exercice du métier de chanteur de rue est assimilé (et cela jusqu'au XXe siècle) à celui de colporteur. Le vendeur de chansons a le droit de chanter une chanson dont le texte aura été imprimée par un membre de la corporation des Libraires⁴, pourvu que son texte ait été approuvé par M. le Lieutenant Général de Police. A l'occasion d'un différent entre plusieurs vendeurs de chansons et un libraire imprimeur, le Sieur Valleyre l'aîné, en 1773, on apprend qu'« il est d'usage que l'imprimeur qui imprime leurs chansons ne les tire pas à moins de 12 pages ». Dans le mémoire que Jean-Baptiste Paul Valleyre (Keilhauer, 1998, p. 362) adresse au Lieutenant Général de Police pour justifier l'impression de cartons de quatre pages seulement, laquelle est considérée comme une concurrence déloyale par les plaignants, on peut prendre toute la mesure de cette réglementation et de la place sociale qu'elle confère au chanteur de rue :

Voici la première fois que les Chantres de Pont-Neuf ont imaginé qu'ils formaient un corps. Il faut bien que cette chimère les abuse, puisque c'est en corps qu'ils citent un libraire au Tribunal du Magistrat. Cependant la Librairie n'a jamais reconnu l'existence de cette prétendue société, c'est beaucoup même si elle croit devoir placer les Chantres des rues dans la classe des colporteurs. Mais en les plaçant dans la même catégorie, voici encore à quoi les assujettit le Règlement de 1723. L'article 73 de ce Règlement porte que les Colporteurs ne pourront faire imprimer en leurs noms ni à leur compte. C'est ce qui étoit déjà spécialement statué dans les Règlements de 1618

² Pierre Brébiette (Mantes, 1598- ?, c. 1650), *Suite des Cris de Paris*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Rés. Collection Hennin, t. 33, 2875 : « Chansons nouvelles douze différentes pour un soul ».

³ Jacques Chiquet (actif à Paris rue saint-Jacques au début du XVIIIe siècle), *Les Véritables Cris de Paris à la mode*, eau forte rehaussée de couleur au pochoir, c. 1740, 15 x 25. Paris, musée Carnavalet ; Mœurs 30. Métiers de la rue.

⁴ Voir le *Code de la librairie*, Paris, 1744, p. 244-246 (Règlements de 1618, art. 26 ; 1649, art. 32 ; 1686, art. 48 ; 1723, art. 73).

et 1619. L'édit du mois d'août 1686, art. 48, dit la même chose. Par conséquent les Chanteurs ne peuvent s'arroger un droit dont les Colporteurs sont exclus. Eh ! d'où leur viendrait cette faculté ? A quel titre prétendraient-ils déterminer le format, le nombre des pages et de feuilles qu'un petit ouvrage doit avoir ? Ils sont libres d'acheter ou de ne pas acheter ce que le libraire est en droit de leur vendre, mais ils n'ont sans doute aucune inspection sur la forme qu'il croit devoir donner à ce qu'il leur délivre. Si ces gens, qui n'ont été tolérés que pour l'avantage du commerce de la librairie, s'ingéroient à prétendre gêner la librairie, tant sur le format que sur le nombre des feuilles, il en résulteroit, au lieu d'un avantage pour la Librairie, une charge et des entraves aussi onéreuses qu'humiliantes pour elle. Ce seroit alors l'Instrument qui prétendrait diriger la Main qui l'emploie.

D'autre part, les Chanteurs sont destinés aux plaisirs du Peuple ; ils n'ont pas le droit de lui faire acheter leurs chansons à un prix arbitraire et comme dans toutes les conditions il y a des personnes de facultés différentes, il y a de même dans le bas peuple des gens plus ou moins aisés : ces derniers sont même ceux qui ont le plus besoin de consolation dans leur infortune. Pourquoi donc interdire la faculté de chanter à ceux qui n'ont que six deniers pour acheter une chanson de quatre pages ? Ah ! ne leur envions point ce faible soulagement. Laissons-les chanter [...] ⁵.

Le Préfet de Sartine trancha en faveur des chanteurs. Mais les arguments du libraire en disent long sur la difficile situation du chanteur de rue. L'iconographie confirme en tout cas que la chanson imprimée diffusée dans la rue pouvait être une feuille volante, autant qu'un livret à plusieurs feuillets. Lorsque Pierre Richer grave le portrait de Philippot Le Savoyard (Fig. 3) pour insérer dans *La vie de l'espiègle Tiel* (Lagniet, 1663, III, pl. 56), il met entre les mains du jeune enfant qui accompagne l'Orphée aveugle, une grande feuille imprimée. Pour notre bonheur, le texte est lisible et nous a permis de déchiffrer plusieurs lignes de sa chanson « Quand un homme de bien est yvre » qui figure dans son *Recueil nouveau de chansons* (Philippot, 1665, p. 73) ⁶

Quand un homme [...]

 [...] Le brave chanteur sur ma foy

 Au bel Orphée fait la nique

⁵ Paris, Bnf, Manuscrits : ms français 22116, 30 mars 1773, 191. Ce différent a été publié par COIRAULT (1953, p. 143).

⁶ Paris Bnf, musique. Coirault 177-178.

Puisque par sa belle musique

Il tirez les bestes à soy

Mais on imprime aussi parfois sans autorisation. C'est le cas des mazarinades imprimées lors de la Fronde, tel ce recueil conservé à la Bibliothèque nationale de France, intitulé *les Triolets de Saint Germain* (Triolets, 1649). Cette plaquette ne mentionne par prudence politique, ni lieu, ni éditeur, ni permission⁷. Elle circula donc sous le manteau.

Comme l'instrumentiste, le chanteur n'a pas toujours l'air patenté et reste mal toléré par le bourgeois et la police, car il est souvent estropié, borgne, ivrogne, voire voleur. Confirmant cette ambivalence, le graveur Gérard Audran (Weigert, 1939, p. 139) nous a laissé, dans les dernières années du XVII^e siècle, *Le Portrait et l'Eloge / De ce chantré fameux / Nommé Guillaume de Limoge / Autrement le Gaillard Boiteux* (Fig. 4). Le chanteur est assis sur le parapet du pont neuf qui est couvert de graffitis, de scènes de la rue, d'un tag, que l'on peut déchiffrer ("Malin"), avec à proximité ses deux béquilles appuyées. Il tient à la main des feuilles volantes imprimées. De sa besace dépassent des livrets de chansons au texte lisible : *A le bon vin* et *Bouteille mon amour*. Ces dernières paroles sont celles d'un air rendu célèbre par une chanson à boire qui donna son timbre à plusieurs reprises au cantique « O Jesus mon Amour ». Plusieurs recueils de chansons imprimés conservés au musée national des Arts et Traditions populaires comportent des Noël mentionnant pour timbre cet air bachique⁸.

La lettre de la gravure nous a d'autre part permis de retrouver la clef de cet impressionnant portrait aux larges proportions :

Ce Gaillard Boiteux fait / la nique / Par ses gestes et ses / façons / Aux plus grands
Maitres / de Musique/ Quand il entonne ses / chansons // La Bourgeoises La /
Demoiselle / L'Artizan et l'homme/ de Cour/ S'il chante une Chanson/ nouvelle/
Viennent L'entendre / tour à tour // Ce chantré est bien Le / plus comode / Que l'on ait
jamais / pratiqué/ Son Livre d'Airs et sa / Methode/ Ne valent pas un sou / marqué // Sa
conduite est assez / subtile / Cet homme a plus d'Es-/prit qu'un Boeuf / D'enseigner a
toute / une ville/ Sans jamais sortir du /Pont Neuf // Qui seroit assez /temeraire / Pour

⁷ Paris, Bnf, Musique. Réserve Coirault 244.

⁸ Voir par exemple *La Grande Bible renouvelée ou Noël nouveaux*, Troyes, Garnier le Jeune, c. 1728, MNATP, 1° R 19(3). L'un des Noël ayant pour incipit « O Jesus mon amour » se chante *Sur l'air* : Bouteille mon amour.

oser médire /de Luy / Puis que jadis le doct' /homère / Faisoit ce qu'il fait /
aujourd'huy.

Guillaume de Limoges nargue les plus grands Maîtres de Musique en enseignant oralement sur le pont neuf. Il s'agit à n'en pas douter d'une image emblématique, et il y a fort à parier que cette estampe fut préparée au plus fort du procès qui opposa en juillet 1693 les Compositeurs de Musique, Professeurs de clavecins et organistes de la Chapelle du roi, à la Communauté des Maîtres à Danser et Joueurs d'Instrumens, en un mot, les alliés dans la rue de Guillaume de Limoges (Recueil, 1774, p. 2). François Couperin était partie prenante dans cette bataille juridique, mais sur l'autre front. Elle dut le marquer puisqu'il composa même un portrait musical de Guillaume de Limoges, ce *Gaillard-Boiteux*, publié bien après, en 1722, dans son *Troisième Livre de Pièces de clavecin* (Fig. 5). Son portrait musical est fait dans un « Burlesque » qui rappelle la satire si célèbre de la *Grande et Ancienne Ménestrandise*, autre pièce de clavecin à programme où l'affront réside cette fois chez Couperin à amalgamer les membres et jurés de la Communauté des ménétriers avec les jongleurs, les montreurs d'ours et les estropiés. Deux mondes de la rue qui n'avaient pas grand chose en commun, les premiers obéissant à une confrérie, les autres au peuple des amuseurs sans profession et des mendiants.

Jean-Joseph Mouret donnera de son côté en 1734 dans une « Chanson nouvelle. *Sur l'air* : L'amour est de tout âge », un autre portrait musical du vendeur de chansons qui montre tout autant l'ambiguïté de sa position :

Nous sommes vendeurs de chansons
Le Pont-neuf est notre boutique
La bouteille et nos violons
Sont nos instruments de musique
On nous nourrit, nous amusons
Nous nous servons les uns des autres
Messieurs nous sommes vos bouffons
Et vous êtes les nôtres [...]

Le XIXe siècle va pérenniser en tout cas cette dualité entre musicien de rue « permissionné » et mendiant musicien. Si les archives sont muettes entre l'abolition des corporations en 1789 et la fin de l'Empire, il est intéressant de constater que la première réglementation émanant de la Préfecture de Police de Paris consiste, le 4 juillet 1816, en une *Ordonnance Concernant les*

Joueurs d'Orgues dans les Rues et Places Publiques. L'orgue mécanique de rue a fait son apparition à Paris dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Louis Sébastien Mercier, dans son *Tableau de Paris*, parle de sa « douce euphonie » et en fait un éloge social :

Qui a entendu le jeu de ces orgues, et qui a pu refuser sa pièce de deux sols à l'orphée qui porte sur son dos cette machine harmonieuse ? Certes, il doit être regardé comme un homme ingrat. Il me semble, si j'étais en place, que j'emploierais cette musique ambulante et délicieuse, prolongée et diversifiée, comme un moyen pour changer, en grande partie, les mœurs du peuple, et l'attacher encore plus à son gouvernement : mais on m'appellerait le *rêveur*, et cela m'avertit de clore le chapitre » (Mercier, 1994, t. 1, Chapitre CCCLXXX, p. 1050).

Utopie, vraiment, que d'y voir un véhicule de cohésion, car la Préfecture de Police s'inquiète au contraire de sa prolifération à l'époque du retour des Bourbons, au moment où tant de vétérans des campagnes napoléoniennes se retrouvent sur le pavé. Elle rédige par conséquent cette première ordonnance,

Considérant que le nombre des Joueurs d'Orgues, dans les rues et places publiques, s'est accru considérablement dans le ressort de la Préfecture de Police ;

Que ceux qui exercent cette profession donnent souvent lieu à des plaintes, soit à raison des chansons licencieuses qu'ils se permettent quelquefois de chanter, soit à raison des embarras qu'ils causent dans les rues et places où ils stationnent.

Et elle ordonne que « Personne ne pourra jouer de l'Orgue dans les rues et places publiques de Paris ou des Communes rurales du ressort de la Préfecture de Police, qu'il n'en ait obtenu de nous la permission, laquelle sera renouvelée tous les ans »⁹..

Cette permission n'est accordée que sur un certificat de bonne vie et mœurs délivré à Paris par un Commissaire de Police. Elle se présente sous la forme d'un grand imprimé de 20 x 25 cm, que le porteur devra compléter de son signalement et de sa signature. Le détail des prescriptions de l'ordonnance y figurent aussi, savoir :

- ne pas « chanter d'autres Chansons que des Ariettes ou Vaudevilles extraits des pièces de Théâtre représentées » (elles seules sont déjà visées par l'autorité) ;

⁹ Ordonnance de la Préfecture de Police, 4 juillet 1816. Paris, musée des Collections historiques de la Préfecture de Police.

- ne pas circuler sans être porteur d'un exemplaire visé des cahiers d'Ariettes et Vaudevilles vendus ou débités
- ne pas gêner la voie publique ;
- ne pas s'introduire dans les cabarets, cafés, estaminets, maisons de restaurateurs ;
- mais porter « ostensiblement » une plaque ou médaille où sera inscrit le nom du titulaire et le numéro de la permission, l'orgue devant porter le même numéro matricule.

En 1822, constatant là encore que le nombre des Musiciens s'est considérablement accru, et « que sous prétexte de jouer d'un instrument, tel que la Vielle, la Guitarre, la Harpe, etc. des individus pénètrent dans les Cours, dans les Cafés, les Cabarets, et y donnent lieu à des plaintes, soit à raison des chansons licencieuses qu'ils chantent, soit à raison des embarras qu'ils causent dans les rues et place où il stationnent », le Préfet va cette fois s'intéresser aux musiciens ambulants instrumentistes et leur imposer les mêmes obligations, sauf si le musicien déclare ne devoir pas rester plus d'un mois dans le ressort de la Préfecture.

Contrairement au joueur d'orgue, qui a durant ces années le droit de circuler et de stationner où bon lui semble, le musicien ambulant (qui n'a pas le droit de cumuler sa profession avec celle de chanteur, sans en avoir obtenu la permission) à l'obligation à stationner aux emplacements désignés sur sa permission (26 emplacements sont possibles, mais certains sont parfois biffés à la discrétion de l'autorité) et à respecter les horaires ouvrables : huit heures du matin et six heures du soir d'octobre à avril, neuf heures du soir d'avril à octobre.

Une circulaire du préfet de police aux commissaires fixe au printemps 1822 les conditions d'exercice des chanteurs de rue. Ils étaient déjà assujettis, par la loi du 21 octobre 1814, à déposer un exemplaire des chansons interprétées ou vendues à la Direction générale de la Librairie. Leur nombre dorénavant ne devra pas excéder 40 et ils doivent pouvoir présenter les textes imprimés et vendus visés par l'autorité : « Tout chanteur est tenu, au termes de sa Permission même, de ne jamais circuler, vendre, proposer ou chanter de chansons, sans emporter sur lui un exemplaire visé à ma Préfecture »¹⁰.

¹⁰ Circulaire du préfet de police aux commissaires concernant les chanteurs et joueurs d'orgue, 6 avril 1822. Paris, musée des Collections historiques de la Préfecture de Police.

Ces chansons ne devront pas être contraire à la morale et à l'ordre public, elles devront porter l'indication vraie des noms, profession et demeure de l'auteur et de l'imprimeur (Loi du 10 décembre 1830). Le chanteur devra porter ostensiblement sa plaque ou médaille de métier (Fig. 6), respecter les mêmes horaires que les instrumentistes et ne s'arrêter et stationner comme eux qu'aux emplacements désignés : boulevards, marchés, quais, carrefours, places. Il a aussi interdiction de s'y présenter accompagné d'enfants de moins de 16 ans. Sa permission est valable un an durant.

Malgré la fermeté de ces règles, la police semble avoir eu des difficultés à les faire appliquer. Six mois plus tard, une nouvelle circulaire impose un nouveau timbre sur les recueils imprimés pour éviter les malversations :

[...] De nouveaux abus se sont glissés parmi les chanteurs des rues et les joueurs d'orgue, plusieurs d'entre eux chantent et vendent des chansons qui n'ont pas été visées à ma Préfecture, d'autres qui n'ont pas de permissions se servent des cartons timbrés qu'ils tiennent de leurs camarades qui ont quitté Paris : il en est enfin qui entrent dans les cours des maisons et chantent des chansons séditieuses et manuscrites. Pour faire cesser ces abus, je vous préviens que le timbre des maisons autorisées qui était rouge sera noir dorénavant, et que vous n'aurez à considérer comme étant autorisés que les recueils qui porteront sur le recto de chaque feuille l'empreinte d'un timbre conforme à celui qui est ci-contre¹¹.

Ce qui fut appelé pendant tout le XIXe siècle « La commission de colportage »¹², devait par conséquent statuer sur les multiples demandes de timbrage de chansons. Entre 1837 et 1906, quelque 127 cartons d'archives contiennent les chansons autorisées. Entre 1855 et 1906, 12 cartons contiennent les chansons interdites, ce qui tendrait à prouver que la censure fut relativement mesurée. Le livret de 16 pages soumis par Eugène Baumberger, « chanteur de Paris depuis 1812 » (Fig. 7), est un bon exemple de ces recueils imprimés portant le tampon « Colportage. Seine ». L'un des multiples dossiers de soumission concernant ce chanteur, stipule, en 1855, dans une minute de lettre d'autorisation :

La chanson des rues par E. Baumberger, imprimerie de Mouquet à Paris. Ce recueil contient trois chansons nouvelles qui n'ont rien de contraire à la morale : Ma grisette,

¹¹ Circulaire du préfet de police aux commissaires concernant les chanteurs et les joueurs d'orgue, 6 septembre 1822. Paris, musée des Collections historiques de la Préfecture de Police.

Paris, Mon village. Ma grisette est une chansons dont le style a des prétentions à la galanterie ; elle n'est pas décolletée. Le reste du recueil est autorisé. On peut estampiller sans inconvénient ¹³.

Le 13 novembre 1855, le dossier de la chanson de F.E. Pecquet, « La viande à bon marché ou A bas la Réjouissance », Sur l'air du Petit bleu, suscite les commentaires suivants du censeur : « Je ne suis pas d'avis de laisser colporter la première de ces chansons. Qu'on condamne les bouchers de mauvaise foi [...] mais il est inutile de se moquer d'eux dans de détestables vers, qui seraient criés sur le pavé des rues ». La chansons fut refusée¹⁴. Autre cas de refus, pour motifs littéraires cette fois : « La chansonnette de l'Exposition universelle » soumise par Ulysse Philippe le 19 avril 1855. Le représentant de l'administration estime que

Cette chanson n'a d'autre mérite que les bonnes intentions de l'auteur. Elle contient de nombreux non sens et elle est d'un style qui n'appartient à aucune langue. J'ai souligné. Il serait trop long de motiver les critiques à faire. L'estampille ne me paraît pas devoir être accordée¹⁵.

L'auteur envoya un nouvel exemplaire muni de plusieurs collettes manuscrites en place des couplets réécrits. Le censeur répondit : « l'auteur revient à la charge et s'imagine qu'il sera autorisé à recevoir l'estampille grâce aux couplets qu'il a ajoutés à la chanson [...]. Continuez à refuser ».

L'ordonnance du 30 novembre 1853, soumet à un règlement uniforme l'exercice des professions de saltimbanque, joueur d'orgue, musicien ambulant et chanteur, la soumission des imprimés chantés restant de règle et le joueur d'orgue cessant de pouvoir circuler.

A partir des années 1860, la forme des permissions change. On n'y trouve plus le signalement du musicien ou du chanteur. Une clause précise aussi qu'il est interdit de prêter, céder, louer ou vendre sa permission ou sa médaille. Valable un an, ce document doit cependant être visé à la Préfecture non plus tous les six mois (depuis les années 30), mais tous les trois mois. Par ailleurs, le nombre d'arrondissements parisiens étant passé le 1^{er} janvier 1860 de 12 à 20, les

¹² Ses archives comportant des dizaines de cartons, avec l'ensemble des chansons soumises à visa, sont conservées aux Archives nationales dans la série F¹⁸ 1552 à 1678 puis 1679 à 1691.

¹³ AN, F¹⁸ 553, pièce 16.

¹⁴ Idem, pièce 125.

¹⁵ Idem, pièce 132-134.

emplacements autorisés passent de 22 en 1840 à 64, 40 d'entre eux se trouvant dans les nouveaux arrondissements (avant tout places, nouveaux boulevards, avenues). Les marchés sont dorénavant interdits.

En 1870 la feuille volante de permission devient un carnet de 24 feuillets numérotés, nécessitant un visa minimum tous les trois mois lorsque le musicien reste à Paris. Cette obligation est probablement liée à l'augmentation constante des demandes. Un article d'Elie Frebault, paru le 29 avril 1870 dans la revue *L'Histoire* estime en effet que la préfecture reçoit jusqu'à cent demandes d'autorisation par jour. Faut-il accréditer cette estimation invérifiable ? L'ordonnance du 20 avril 1881 marque en tout cas un fort durcissement de la réglementation puisque les autorisations ne sont dorénavant plus délivrées qu'« à titre précaire et révoquant à l'occasion des fêtes publiques ». Le musicien non autorisé dissimule alors souvent vagabondage et mendicité. Aussi dans le climat de répression qui caractérise les années 1880 (dès 1874, les émigrés italiens installés en trop grand nombre à Paris avaient été pour partie chassés), le préfet Gragnon demande le 9 juillet 1886 à ses commissaires de procéder d'urgence à une enquête minutieuse à l'effet d'établir le nombre de personnes qui se livrent à la mendicité :

En général, la mendicité ne s'exerce pas dans la rue où elle échapperait difficilement à la surveillance rigoureuse des agents de l'Administration ; mais c'est dans les cours intérieures des maisons que les mendiants, joueurs d'orgue, chanteurs et musiciens ambulants, infirmes, estropiés, ouvriers sans travail ou se disant tels, pratiquent véritablement leur industrie¹⁶.

L'iconographie témoigne une fois encore de la véracité de cette situation, comme ce grand tableau d'Alfred Bartholomé (1848-1928) conservé au musée du Petit Palais, représentant en 1883 des musiciens de cour en situation illégale (Fig. 8)¹⁷.

Contre toute attente, la puissance publique n'a guère changé d'attitude au XXe siècle. L'ordonnance du 3 mai 1926 continue d'interdire la profession de chanteur ou de musicien sur la voie publique sans autorisation spéciale, ces autorisations ne pouvant être délivrées qu'à l'occasion des fêtes publiques et des fêtes foraines. Les pétitionnaires doivent être de

¹⁶ Rapport général de la Préfecture de Police rendu à la suite de la circulaire n° 12 du 9 juillet 1886. Paris, musée des Collections historiques de la Préfecture de Police.

¹⁷ Inv. P ; Dut. 1460.

nationalité française, majeurs, jouissant de leurs droits civils et politiques et être domiciliés dans le département de la Seine. « [...] Les demandes d'emplacements seront adressées aux Commissaires d'arrondissement huit jour au moins avant la date des fêtes publiques [...]. En cas de concurrence de demandes pour un même point, il sera procédé à un tirage au sort entre les pétitionnaires [...] ». Le carnet de permission doit être visé tous les ans et comporte dorénavant une photographie. Les textes des chansons doivent « être préalablement soumis au visa de la Sous direction administrative »¹⁸.

L'enquête qui a été menée autour de Liliane Lafaille, dite Lily Lian, chanteuse des rues qui écrivit sa propre biographie (Lian, 1981), qui fut photographiée sans qu'elle le sache par Robert Doisneau en 1945 (Daphy, 1997, p. 99) et dont le musée national des Arts et Traditions populaires conserve aujourd'hui le porte-voix et le carnet de permissions (Gétreau, 1999, p. 104) montre que la réalité était plus permissive : son carnet atteste qu'elle a obtenu des autorisations pour se produire sur les places de marché de villes des environs de Paris et sur les boulevards parisiens. Elle fut par exemple « Autorisée à chanter et vendre des chansons Boulevard de Rochechouard n° 2 (sous le viaduc du métro) » en avril 1946.

Nombreux sont les témoignages oraux (ceux de nos grands-parents notamment) et photographiques qui confirment la persistance de ces pratiques (Fig. 9). Remarquons aussi que l'entre-deux-guerres est une période florissante pour l'édition musicale dont les « formats rue », dont le prix modique n'a d'égal que leur mauvaise qualité d'impression, servent à lancer les succès avant qu'ils ne soient diffusés chez les marchands de musique. Les formules varient mais indiquent bien ce circuit réservé : « Edition de rue » ; « Cette édition de propagande ne peut être présentée qu'à la rue », « Dépôt exclusif pour la rue » ; « Recueil de Propagande ne pouvant être vendu qu'à la rue » (Fig. 10) ; « Edition de propagande pour la rue. Cette édition spéciale est l'exclusivité du Syndicat des Musiciens et Chanteurs ambulants et ne peut être vendue ni aux Libraires, ni aux Marchands de Musique, ni aux Etalagistes » ; « Propriété exclusive du Syndicat des chanteurs et musiciens populaires » (Fig. 11) ; « La vente de ce recueil est rigoureusement interdite aux étalagistes et boutiquiers » ; « Cette édition ne peut être vendue que par les Chanteurs Ambulants ou de Rue (Sous peine de saisie) » ; « La vente de ce recueil autorisée aux chanteurs ambulants est absolument interdite aux étalagistes et marchands de musique ».

¹⁸ Ordonnance de la Préfecture de Police aux commissaires concernant les musiciens et chanteurs ambulants, 3 mai 1926. Paris, musée des Collections historiques de la Préfecture de Police.

La pratique des chanteurs de rue a commencé à décliner puis à disparaître après guerre avec l'arrivée du transistor, des disques 45 tours, de la télévision. Rappelons aussi que plusieurs arrêtés préfectoraux (1931, 1989) réglementant les manifestations bruyantes sur la voie publique, interdisent, au même titre que l'usage intempestif d'un avertisseur de voiture, de sirènes, de pétards, de cloches, « toute audition musicale ou vocale sur la voie publique, sans autorisation spéciale ». Des contraventions toutes récentes d'amis musiciens, indiquent combien ces interdictions restent réelles, puisque les infractions sont ainsi désignées : « Bruit de musique sur la voie publique par usage d'instrument (cornemuse) gênant, par son intensité la tranquillité des riverains » (il est 16h20 un 5 août à Paris !) et pour l'autre : « Emission de bruits sur la voie publique au moyen d'une orgue de barbarie ».

Reste que la pression médiatique lors des convocations au Tribunal des contrevenants récidivistes, et surtout le travail incessant de l'association « Ritournelle et manivelle » -fondée en 1995 par Arnaud de Moyencourt (Fig. 12) et Riton la Manivelle « pour la promotion, la défense et la gestion de la musique mécanique, de ses interprètes et de la chanson de rue »¹⁹ - ont certainement eu un effet sur l'autorité préfectorale. L'ordonnance du 18 février 1997 modifie en effet celle de 1926, si restrictive, en accordant aux chanteurs et musiciens ambulants des droits équivalents à ceux du milieu du XIXe siècle ! En voici les principales modalités, sous réserve que la tranquillité publique et la circulation ne soient pas troublées :

- l'autorisation, donnée pour un an, précisera le périmètre géographique à l'intérieur duquel elle est valable,
- les diffusions musicales ne pourront avoir lieu qu'entre 10h et 20h,
- les dispositifs d'amplification et les percussions sont interdits,
- les installations autre que les instruments ne peuvent être mises en place,
- les prestations ne peuvent donner lieu à aucun acte de commerce.

Si la question du périmètre géographique ne satisfait pas les membres de l'association (ils estiment ne pas avoir assez de liberté de circulation entre lieux touristiques, marchés, places de quartiers), l'interdiction de vendre leurs cassettes et CD les handicape véritablement

¹⁹ En 2000, cette association comprend 128 adhérents dont 36 sont joueurs d'orgue de Barbarie à titre d'activité principale et 38 d'activité secondaire.

puisque c'est leur moyen essentiel de subsistance. Leur action collective a donc continué et à permis que cette dernière restriction soit tout récemment levée²⁰.

L'assouplissement de la réglementation s'applique cependant à une pratique rendue de toute façon toujours plus difficile du fait de la réalité urbaine d'aujourd'hui. Livrées à l'automobile, les rues sont rendues à la population lors de grand' messes musicales orchestrées par la puissance publique que ce soit pour la Fête de la musique lancée par Jack Lang et Maurice Fleuret dès 1983 ou pour la toute récente Techno parade. Aussi, l'enceinte du métro a pris naturellement le relais de la rue, la disparition des poinçonneurs contrôleurs facilitant l'accès des couloirs et des rames à toutes sortes de populations qui transgressent cet espace contrôlé.

Si Marc Augé (1992) et Anne-Marie Green (1998) ont publié leur expérience de la chose, nombreux sont ceux qui ont enquêté aussi sur le sujet. Frédéric Audard, s'était penché sur la question en 1982 dans le cadre de l'enseignement d'ethnomusicologie de Marie-Marguerite Pichonnet-Andral. Son étude des musiciens du métro posait déjà de remarquables jalons (Audard, 1982). Produit d'une enquête de six mois (nov. 1981-mars 82) auprès de 27 musiciens, elle est centrée sur l'ethnologie de la quête, sur les répertoires, sur les récits de vie des musiciens.

L'étude met en valeur une typologie de pratiques musicales selon trois niveaux : la prestation "misérabiliste" (exclusion, infirmité, mise en scène du handicap et de la mendicité) celle où la musique est réduite à la plus simple fonction, le signalement (la crécelle du lépreux, la vielle du pauvre aveugle). La quête est alors obligée, elle fait suite à un démarchage. La prestation "conventionnelle" est ensuite celle qui est majoritaire dans le métro : un praticien spécialisé propose une performance et en attend une rétribution : référence au professionnalisme, à la technicité du musicien. La quête est alors libre. Enfin il y a aussi dans le métro la prestation "désintéressée", plus rare, celle du musicien qui teste sa production devant un public, ce qui exclut la quête.

L'enquête de Audard n'a pris en compte ni la réglementation – il mena son travail sans contact avec les responsables de la RATP – ni l'émergence du phénomène dans le temps et son évolution. L'historique de ces pratiques restait donc à faire. Par contre, en musicien

²⁰ Association Ritournelles et manivelles. Rapport moral pour l'Assemblée générale du 26 novembre 2000. Document multigraphié.

pratitien, Audard analyse fort bien la définition et la fonction de cette musique. Musique populaire, pour une audience populaire, passante, elle a une fonction de charme, d'animation, d'apitoiement et de déclenchement du don. Mais il n'existe pas un répertoire spécialisé de musique pour les passants. "Ce qui se joue dans le métro est en tout point conforme aux productions de la scène musicale dominante : les mêmes divisions par genre (classique, folk, jazz, rock, variété, musette ...)". Il s'agit d'un répertoire analogue à celui de la rue dans sa stabilité, composé d'éléments de routine, qui constituent en quelque sorte le "fond de commerce" du musicien-quêteur. Audard ne cite que peu de pratiques des "musiques du monde" qui sont pour lui "cantonées" à quelques stations de métro situées vers Barbès ou Pigalle.

Dans sa conclusion, il note l'ampleur du phénomène ("on peut évaluer à trois cents ou quatre cents le nombre des musiciens qui se produisent"). Mais il reste curieux de constater qu'il effleure l'exploitation des sources administratives dont dispose les services de la RATP. Il cite en note 75 autorisations délivrées et reconduites trimestriellement, 300 demandes n'étant pas satisfaites. Ce qu'il appelle l'"instance englobante" se compose pour lui du "bureau de la Surveillance générale", avec ses agents, nommés "la mafia" par les musiciens. Ce bureau a une fonction de sélection et d'intégration, de répression et de sanction. Si le processus d'attribution des autorisations n'est pas précisé par Audard, par contre, il a saisi l'ambivalence qui ressort de l'attitude des "bureaux". Même s'il estime que "l'encouragement et la tolérance son exprimés marginalement (certains membres du personnel ayant une affinité pour le musical, défendent le rôle d'animation et d'humanisation des musiciens), l'état de fait associe sélection et élimination progressive, voire élimination brutale, nettoyage général. "L'objectif majeur de l'institution, rendu tangible par les procédés de sélection et de répression intensive, est d'arriver dans un premier temps à une réduction sensible du phénomène [...] tout en "élevant son niveau". Voilà les conclusions de cette première enquête, à l'accent surtout musical et psychologique, et au caractère plutôt partial aussi.

Lorsque Gérard Laplantine a commencé à notre demande sa propre enquête, à l'automne 1996, soit quinze ans plus tard, notre souhait était d'ouvrir une démarche comparatiste sur le contemporain en ayant en mémoire le travail en cours aux archives de la Préfecture de la police pour les périodes antérieures : choix des emplacements, postures, accessoires, modes de rémunération, réglementation et sa transgression, répertoires, réception par le public, composaient donc le cadre d'interrogation.

Contrairement à Audard, nous avons souhaité dès le départ mener l'enquête en pleine coopération avec les services concernés de la Ratp. Le Service "Espace Métro Accords" nous a ainsi permis d'accéder aux premiers documents régissant la pratique des musiciens dans l'enceinte du métro. Une Note de service du 10 mai 1977, à la suite d'une semaine d'animation des stations du métro, avait incité le chef du service de l'exploitation de la RATP à définir les conditions d'autorisation délivrées par la Surveillance générale. Individuelle, révocable, elle était limitée à un trimestre. Les musiciens agréés (sur le seul critère de « ne pas être fiché à la police et de ne pas être indésirable ») devaient être en possession d'une autorisation écrite d'un modèle pré-établi, comportant photo d'identité, période de validité et rappel des conditions de l'autorisation. Le port d'un badge rectangulaire au sigle de la RATP, muni d'un numéro (trimestre, millésime) était obligatoire. Le parallélisme est frappant, on le voit, avec les autorisations du XIXe siècle. En 1987, en raison « de la gêne croissante causée par les musiciens qui exercent sans autorisation leur activité dans l'enceinte du réseau ferré »²¹ l'idée d'une saisie des instruments des contrevenants fut évoquée par les services de la RATP. On remarquera combien les arguments avancés pour réglementer sont similaires à ceux qui étaient développés par la Préfecture de Police au début du XIXe siècle, comme d'ailleurs l'idée peu applicable pour des raisons pratiques, de saisir les instruments des contrevenants.

En 1989, l'association « la Guilde des artistes de la rue et du Métro », regroupant 120 musiciens, proposa à la RATP de procéder à une audition pour sélectionner les postulants à autorisation. Cette procédure est toujours appliquée aujourd'hui. Elle a pour critère la variété des musiques, et un niveau de qualité suffisant. Les autorisations sont valables pour six mois et font l'objet d'un droit d'un montant de 100 francs. Le port de la carte (Fig.13) est obligatoire. Le jeu est interdit dans les rames et sur les quais. Espace Métro Accords nous a d'autre part communiqué des éléments statistiques, par exemple sur la population des autorisés (proportion français/étrangers, continents, nationalités, répartition par tranches d'âge).

Si l'on compare les chiffres apportés par Audard et ceux de cette dernière enquête, on constate que 250 musiciens sont accrédités par la RATP et porteurs d'un badge en 1997 (soit 4 fois plus qu'en 1982), mais qu'on estime à environ 2 000 les musiciens furtifs jouant sans légalité

²¹ Note du chef du service juridique au Directeur général, 13 février 1986. Archives de la RATP.

sur les quais et dans les rames (soit 6 à 7 fois plus qu'en 1982). 52 % des 250 musiciens accrédités sont de nationalité française. Les artistes étrangers culminent (alors que ce trait était marginal pour Audard) : l'Amérique du Sud en tête (25 groupes péruviens, 8 boliviens, 5 chiliens). puis l'Europe centrale (8 groupes roumains). Au total 35 nationalités pour une population âgée pour plus de la moitié de 25 à 45 ans, où les femmes sont rares. Cette micro-société est extrêmement fluctuante, saisonnière, souvent constituée de familles entières. Elle témoigne au quotidien du métissage musical qui caractérise notre temps.

Un dilemme exprimé constamment par les équipes chargées des musiciens à la RATP : comment ne pas importuner le voyageur ; comment rendre une âme à cette extension souterraine ou aérienne de la rue ? Si l'on compare les deux enquêtes réalisées, on constate que la seconde a tiré profit de sources beaucoup plus diversifiées, que le point de vue croisé des praticiens et de l'institution RATP a été au coeur du dispositif, que l'étude réglementaire et été aussi importante que l'immersion dans le milieu des musiciens (Fig. 14).

Gérard Laplantine remarquait très justement que le travail des responsables de la RATP s'exerce donc dans l'ambivalence :

Il en résulte souvent une certaine "conscience malheureuse" qui oscille entre l'outrance d'exercer la police des lieux et la volonté de promouvoir des talents inexprimés. Tout, dans l'univers du métro, devient rapidement contradictoire, mais cette "conscience malheureuse" se révèle être conscience tout court, car à force de lisser les courbes statistiques de données brutes et forcément inexactes, les gestionnaires des musiciens du métro en arrivent à adoucir certaines intransigeances des règlements imposés, sans déroger à leur devoir (Laplantine, 1997).

Un regard cavalier sur ces quatre siècles de réglementation parisienne montre ainsi de remarquables permanences à la fois dans l'expression des peurs (le nombre de musiciens mendiants, leur prolifération, leur propension à transgresser les règlements, à se faire mutuellement concurrence) mais aussi dans les méthodes de contrôle et de censure (similitude des procédures et des documents). A toutes les époques, le mouvement associatif a cherché à négocier avec l'autorité, non sans quelques menus succès. Même si les responsables du métro semblent vouloir concilier animation d'un lieu inhospitalier et tranquillité du voyageur, l'âpreté des lieux, la lutte pour les meilleurs territoires, la frontière entre le licite et la prise de

pouvoir restent sensibles à n'importe quel usager régulier. Pour une grande part, ceux qui vivaient musicalement de la rue parisienne sont descendus dans le métro.

Bibliographie

AUDARD, Frédéric (1982). *Introduction à l'étude des musiciens du métro*, mémoire dactylographié de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales.

AUGE, Marc (1992). *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc (1994). *Les ménestriers français sous l'Ancien régime*, Paris, Klincksieck, 335 p.

Code de la librairie, Paris, 1744, p. 244-246 (Règlements de 1618, art. 26 ; 1649, art. 32 ; 1686, art. 48 ; 1723, art. 73).

COIRAULT, Patrice (1953). *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Editions du Scarabée.

DAPHY, Eliane (1997). « Quand Lily chantait dans la rue », Florence GETREAU (dir.) cat. d'exposition *Musiciens des rues de Paris*, Paris, Réunion des musées nationaux, p.99.

GETREAU, Florence (1997). Catalogue d'exposition *Musiciens des rues de Paris*, Paris, Réunion des musées nationaux, 142 p.

GETREAU, Florence (1999). « Acquisitions », *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, 3-1999, p. 104, n° 61.

GREEN, Anne-Marie (1998). *Musicien de Métro – Approche des musiques vivantes urbaines*, Paris, L'Harmattan.

HEINTZEN, Jean-François (2000). *Joueurs & faiseurs d'instruments à Moulins au XVIIIe siècle (1579-1707)*, mémoire dactylographié de maîtrise d'histoire, Clermont-Ferrand II, Université Blaise Pascal.

JURGENS, Madeleine (1967-1974). *Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Paris, t. I, SEVPEN, 1053 p. ; t. 2, La documentation française, 1092 p.

KEILHAUER, Annette (1998). *Das Französische Chanson im späten Ancien Régime. Strukturen, Verbreitungswege und gesellschaftliche Praxis einer populären Literaturform*, Hildesheim. Zürich. New York, Georg Olms Verlag.

LAGNIET, Jacques (1663). *La vie de Tiel W.L. Espiegle natif de Sax, Patron des matois, moralisée en proverbes instructifs et divertisans*, Paris, 1663, livre III.

LAPLANTINE, Gérard (1997). « Métro : du nadir au zénith », Florence GETREAU (dir.), cat. d'exposition *Musiciens des rues de Paris*, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 106-110.

LIAN, Lily (1981). *Lily Panam. Mémoires de la dernière chanteuse des rues*, Paris, Olivier Orban.

MERCIER, Louis Sébastien (1783-1789). *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783-1789, 12 volumes. Edition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, 2 volumes.

PHILIPPOT LE SAVOYARD (1656). *Recueil Nouveau des Chansons du Savoyart Par luy seul chantées dans Paris*, Paris, chez la veuve Jean Promé, 1656.

Recueil (1774). *Recueil d'édit, arrêt du Conseil du Roi, Lettres-patentes, Mémoires et arrêts du parlement, &c. En faveur des Musiciens du royaume*, Paris, C. Ballard, 1774.

Statuts (1753). *Statuts et reglemens des Maîtres de Danses et Joueurs d'Instrumens, tant hauts que bas, pour toutes les villes du royaume. Registrés en Parlement le vingt-deuxième Août 1659*, Paris, Imprimerie de D'Houry Fils, 1753.

Triolets (1649). *Triolets d Saint Germain*, sans lieu, sans nom, sans date.

WEIGERT, Roger-Armand (1939). *Bibliothèque nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*, Paris, Bibliothèque nationale.

Illustrations

Fig. 1. Georges de LA TOUR (Vic sur la Seille, 1593-Lunéville, 1652), *Rixe des musiciens*, c. 1625-1630, huile sur toile, 94,4 x 142 cm. Malibu, The Paul Getty Museum.

Fig. 2. Nicolas GUERARD le fils (actif à Paris au début du XVIIIe siècle, mort après 1738), *Les Cris de Paris*, eau forte, c. 1700-1720, 27,5 x 22,8. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes. Oa 135, t. 1.

Fig. 3. Pierre RICHER, *Le Savoyard. Orphée du Pont-neuf*, estampe, 25 x 21, 1663. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. Est. 265.

Fig. 4. Gérard AUDRAN (Paris, 1640-Paris, 1703), *Guillaume de Limoge autrement le Gaillard boiteux*, eau forte, 49,6 x 33, fin du XVIIe siècle. Paris, musée Carnavalet, Portraits.

Fig. 5. François COUPERIN (Chaumes-en-Brie, 1668-Paris, 1733), « Le Gaillard-Boiteux », *Troisième Livre de pièces de clavecin*, Paris, Chez l'Auteur et chez Boivin, 1722, Dix-huitième Ordre, p. 56.

Fig. 6. Médailles de métiers parisiens de saltimbanque, de joueur d'orgue, de chanteur, et de musicien ambulant, Paris, 1834. Paris, musée des Collections historiques de la Préfecture de Police.

Fig. 7. Eugène BAUMESTER, « chanteur de Paris depuis 1812 », livret imprimé de chansons portant le timbre de la Commission de Colportage, Paris, vers 1850. Paris, musée national des Arts et Traditions populaires.

Fig. 8. Alfred BARTHOLOME (Thiverval, 1848-Paris, 1928), *Les musiciens*, huile sur toile, 1883, 78 x 64. Paris, musée du Petit Palais.

Fig. 9. Dan LAILLER, *Place Denfert-Rochereau. Musiciens ambulants*, photographie, Paris, 1944. Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires.

Fig. 10 *Chansons en vogue*, Paris, Francis Salabert, vers 1925. Paris, musée national des Arts et Traditions populaires.

Fig. 11. Marcel-R. ROUSSEAUX, *Nous deux... rien que cela*, Paris, Syndicat des chanteurs et musiciens populaires, vers 1948-49.

Fig. 12. Florence GETREAU, *Arnaud Moyencourt dans les rues de Belleville*, photographie, 1996.

Fig. 13. Badge de musicien habilité par la RATP (Unité Espace Métro Accords) à jouer dans l'enceinte du métro, Paris, 1997.

Fig. 14. Hervé JEZEQUEL et Lorenzo VIRGILI, *Musicien de métro*, photographie, 1997. Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires.