

**Florence GÉTREAU (dir.), Musiciens des rues de Paris. Paris, Musée national des Arts et Traditions Populaires, 1997, 141 p., disque compact, carte, illustr., fotogr., catalogue, ann., bibliogr.**

**Monique Desroches**

Volume 23, Number 3, 1999

L'ethnolinguistique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/015627ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/015627ar>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Département d'anthropologie de l'Université Laval

**ISSN**

0702-8997 (print)

1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this review**

Desroches, M. (1999). Review of [Florence GÉTREAU (dir.), *Musiciens des rues de Paris*. Paris, Musée national des Arts et Traditions Populaires, 1997, 141 p., disque compact, carte, illustr., fotogr., catalogue, ann., bibliogr.] *Anthropologie et Sociétés*, 23(3), 190–192. <https://doi.org/10.7202/015627ar>

supervise un rituel au camp de circoncision. On ne sait pas ce qu'il y fait, mais ce n'est certainement pas une « performance » publique... Je pense, pour ma part, que ce sont ces fonctions sociales, au moins pour les masques importants, qui sont premières, mais elles ne sont pas détaillées. Le lecteur reste sur sa faim, car il ne sait pas si elles existent, ont existé et disparu, ou encore si les masques ont été créés pour des réjouissances strictement profanes. Pourtant, connaître le statut philosophique de ces masques les uns par rapport aux autres est tout aussi important, sinon plus, que la description des exhibitions de leurs porteurs. Pour un ethnologue, c'est le sens caché qui prime, pour un « performiste », c'est l'exhibition, les deux aspects devant néanmoins tous deux être pris en considération.

*Jean-Claude Muller*  
 Département d'anthropologie  
 Université de Montréal  
 C.P. 6128, succursale Centre-ville  
 Montréal (Québec) H3C 3J7  
 Canada  
 mullerj@anthro.umontreal.ca

---

**Florence GÉTREAU (dir.), *Musiciens des rues de Paris*. Paris, Musée national des Arts et Traditions Populaires, 1997, 141 p., disque compact, carte, illustr., fotogr., catalogue, ann., bibliogr.**

Qui n'a jamais été étonné au hasard d'une promenade dominicale ou lors de déplacements quotidiens à pied ou en métro, de la voix d'une chanteuse ou de la qualité instrumentale d'un musicien de rue ou de métro ? Qui n'a jamais remarqué la diversité ethnique, la multitude des styles musicaux ou la richesse de l'instrumentarium de ces musiques de passage qui meublent désormais le paysage urbain ? Et qui ne s'est pas demandé si l'intervention de ces musiciens était organisée, sinon réglementée ?

C'est l'objet du livre de Gétreau et de ses collaborateurs, plus exactement, du catalogue d'accompagnement d'une exposition conçue par l'auteure, qui s'est déroulée au Musée National des Arts et Traditions Populaires de Paris, du 18 novembre 1997 au 27 avril 1998.

Sont ici rassemblés les résultats de recherches et d'observations d'une vingtaine de spécialistes (ethnologues, folkloristes, historiens), tous intéressés par le phénomène des musiques de rues de Paris. Leur démarche a au moins deux mérites : celui de démontrer la valeur d'un patrimoine national populaire trop longtemps confiné au domaine du souterrain et du marginal, et celui de donner à ces musiciens de talent la place et le statut qui leur reviennent.

Le livre est structuré selon une approche historique et vise notamment à mettre en exergue comment ces manifestations musicales nées spontanément de l'initiative populaire ont par la suite nécessité la mise en place d'une organisation sociale, voire d'une réglementation urbaine.

Les premiers chapitres consacrés au Moyen-Âge montrent combien la rue était alors le lieu de vie privilégié des citoyens. Si les jongleurs s'inscrivaient dans le champ du spectacle, les ménestriers favorisaient une forme ritualisée de l'espace urbain, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, période où on assiste à une profonde mutation. À partir de là, la rue devient progressivement la scène de revendication sociale, politique et économique, si bien que, sur

la base de ce regard critique de plus en plus gênant pour les autorités, on a vite fait de marginaliser et de mépriser les amuseurs publics et, notamment, les musiciens de rue.

Pour améliorer l'image de l'artiste de rue et pour mieux en contrôler le contenu, on autorise alors les musiciens de l'Académie royale de musique à jouer aux bals et aux autres réjouissances publiques. Versions « savantes » et « communes » se confondent. Les « Cris de Paris » sont révélateurs de cette idéologie. On essaie en fait de purifier par le haut en évacuant « l'obscène, le scabreux et l'impudique » (p. 32).

La surveillance policière s'accroît et les auteurs signalent que dès 1635, « sont faites défenses [...] à tous les chanteurs de chansons de s'arrêter en aucun lieu et de faire assembler du peuple » (p. 34). Ces ordonnances ont fort heureusement été plus ou moins respectées, si bien que le musicien réussit graduellement à s'approprier malgré tout l'espace de la rue. Pour gagner son public, il choisit le burlesque, la caricature, le sensationnel. Se développe ainsi à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, non seulement un style particulier de musique mais aussi un instrumentarium qui place la vielle à roue et l'orgue portatif, présage de « l'homme-orchestre des Boulevards » du XIX<sup>e</sup> siècle, au cœur de son expression.

La création des Boulevards vient ensuite transformer l'organisation de cet art populaire et le rapport entre le musicien, les auditeurs et le lieu de vie que constituaient la rue et la grande place des siècles antérieurs. Le Boulevard devient en effet un espace de circulation, de consommation et d'échanges. Plus encore, on le considère comme « le rendez-vous de l'univers, l'âme du monde » (p. 58). On réalise à la lecture de ce chapitre fort intéressant que l'histoire des musiques de rue est intimement liée à celle du développement de l'agglomération urbaine. La Révolution fit descendre la musique dans la rue et le kiosque à musique en fut l'héritier direct. Dans les faits, ce dernier répondait aux préoccupations de sécurité et de contrôle des autorités qui voulaient concentrer ces activités populaires au sein d'un lieu facilement repérable et aisément cernable. On veut ainsi « humaniser » la grande ville, et la musique devient un vecteur privilégié pour arriver à cette fin. À ce nouveau style architectural, se greffe un nouveau langage musical apprécié de la petite bourgeoisie, et qui place notamment les instruments de Sax au centre de son expression.

Pendant, après la proclamation de la III<sup>e</sup> République, la chanson sociopolitique revient en force, autour notamment des milieux ouvriers et de la société industrielle. Le texte de Landron est dans cette foulée fort intéressant et la démonstration, menée de façon rigoureuse, est convaincante. Avec le XX<sup>e</sup> siècle, le musicien de rue se transforme en une sorte de « marchand de chansons » qui connaît les « bons coins » pour s'assurer des revenus respectables. La rue n'est plus seulement un lieu d'expression, mais un espace de promotion personnelle. Le paradoxe est que la rue demeure malgré tout le lieu de l'anonymat, du collectif.

Le dernier chapitre se consacre aux musiciens de métro, milieu souterrain où se côtoient rockers, musiciens classiques, tsiganes. Le champ est vaste et fort varié : 52 % seulement des musiciens agréés de la RATP (le métro parisien) sont de nationalité française (35 nationalités ont été à ce jour répertoriées dans une population âgée de 25 à 45 ans). Il est regrettable que cette recherche contemporaine sur la réalité des musiciens de métro n'ait pas occupé une place plus importante au sein de l'étude. De plus, à l'issue de la lecture, on déplore une certaine faiblesse quant à la prise en compte des aspects sociologiques, économiques et purement musicaux de cet espace sonore urbain. Une approche intégrée de ces trois niveaux aurait sûrement révélé des dimensions tout aussi intéressantes que celles de l'approche historique choisie par les auteurs.

Il n'en demeure pas moins que le livre, et le disque compact qui l'accompagne, est d'un intérêt certain, non seulement pour les musiciens, musicologues ou ethnomusicologues, mais aussi pour tous ceux qui s'intéressent à ces nouveaux champs d'investigation urbaine, qu'ils soient sociologues, anthropologues, historiens ou urbanistes.

Monique Desroches  
 Faculté de musique  
 Université de Montréal  
 Montréal (Québec) H3C 3J7  
 Canada  
 desrochm@ere.umontreal.ca

Denis MONNERIE, *Nitu. Les vivants, les morts et le cosmos selon la société de Mono-Alu (Iles Salomon)*. Leyde, Research School CNWS, 1996, xii + 446 p., fig., tabl., carte, ann., gloss., bibliogr., index.

Daniel de COPPET et André ITEANU (dir.), *Cosmos and Society in Oceania*. Oxford et Washington, Berg, 1995, vi + 338 p., fig., réf., index.

Je commence par l'ouvrage de Monnerie pour deux raisons. Les données sur lesquelles il se base remontent à plus de soixante ans ; en outre, il fournit une prise directe et monographique sur le « socio-cosmique », approche que déploie de façon comparative le collectif dirigé par de Coppet et Iteanu, et auquel Monnerie a contribué dans un chapitre synthétisant en partie son livre.

Mono-Alu, Îles Salomon, 1887-1934. Monnerie rend accessible le manuscrit de Wheeler que ce dernier ne put malheureusement achever avant son décès — condensé, recoupé et enrichi d'autres données ethnographiques sur les Salomon : celles de Rivers, Hocart, Guppy, Woodford, Ribbe, Festetics de Tolna, Brown, et les Thurnwald (46 références dans la bibliographie pour Mono-Alu, les Shortland et le sud de Bougainville, p. 428-431). Soigneux, bien ficelé, fort riche en données qui sonnent juste dans l'espace salomonais, le travail de Monnerie reste toutefois difficile à recenser avec grande rigueur sans avoir recours au manuscrit de Wheeler — presque aussi inaccessible qu'un terrain. Si Monnerie présente ses sources dans l'Annexe 6.6 (p. 391-396), il n'explique pas le traitement qu'il en a fait. L'ordre des chapitres de son ouvrage se moule-t-il sur la structure du manuscrit de Wheeler — ce dont on doute — ou ne résulte-t-il pas plutôt d'un point de vue théorique (pas très explicité) qu'on peut rattacher au paradigme maussien ? Dans une perspective qu'on pourrait qualifier de « culturaliste », l'ouvrage offre quatre grandes parties. Les trois premières « rendent compte de la façon dont la société de Mono-Alu se conçoit en relation à l'univers dans une conceptualisation conjointe que nous avons nommée socio-cosmique » (p. 300).

La première de ces parties, « De la structure sociale aux échanges et aux rituels » (p. 1-69), situe les *nitu*, ces esprits des morts (le terme signifie aussi « cœur ») avec lesquels les autochtones entretiennent de multiples rapports. Une mise en contexte permet déjà d'avoir accès aux rôles fondamentaux de « grands-pères » — le monde du haut — et de « grands-mères » — le monde du bas — entre lesquels se situe la « surface », monde des