

Vivre ou survivre de la musique

Aspects du paysage musical urbain en Wallonie et à Bruxelles au XIX^{ème} siècle
d'après les documents d'archives

Mémoire réalisé par
Martin Heugens

Promoteur
John Van Tiggelen

Année académique 2017-2018
Master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité spécialisée

Vivre ou survivre de la musique

Aspects du paysage musical urbain en Wallonie et à Bruxelles au XIX^{ème} siècle
d'après les documents d'archives

Mémoire réalisé par
Martin Heugens

Promoteur
John Van Tiggelen

Année académique 2017-2018
Master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité spécialisée

À l'issue de ce mémoire, nous tenons à adresser nos profonds remerciements à toutes les personnes ayant contribué à la réalisation de ce dernier.

Nous remercions notre promoteur, le Professeur John Van Tiggelen, pour sa disponibilité sans faille, son intérêt et ses précieuses recommandations tout au long de notre recherche. Nous le remercions tout particulièrement de nous avoir mené sur le chemin des colporteurs et des musiciens ambulants, sujet qui devint très vite cher à nos yeux.

Nous remercions Stéphane Heugens, Cécile Beublet, Sacha Pil et Catherine Gilain pour leur inestimable et indispensable perfectionnisme et pour le temps consacré aux corrections de ce mémoire.

Nous remercions les membres du personnel des Archives de l'Etat à Liège et des Archives de la Ville de Liège pour l'accompagnement et la disponibilité dont ils firent preuve au cours de nos interminables séances de dépouillement.

Nous remercions, finalement, tous nos proches, nos amis, nos parents, et les professeurs qui nous ont épaulé, soutenu, aiguillé, conseillé, et nous ont permis de réaliser et de concrétiser ce mémoire.

Pour la rédaction de ce mémoire, nous avons appliqué les recommandations orthographiques
du Conseil supérieur de la langue française.

Table des matières

Introduction	1
I. Approche sociologique et historique	7
Chapitre I : Capter l'essence sociale de la musique	9
Chapitre II : Musique et justice	15
- Paysage musical et environnement juridique	15
- Justice et statistiques	18
Chapitre III : Musique et migration.....	29
Chapitre IV : Musique et société.....	43
- Un regard global.....	43
- Une communauté pour survivre	47
- Des enfants face à l'itinérance.....	52
Chapitre V : Musique et travail	57
- Typologie des professions musicales	57
- Deux vecteurs socio-professionnels	69
Chapitre VI : Musique, fonction et médiation.....	73
- Musique ambulante de colportage et colportage ambulant de musique.....	74
- L'expression des chansonniers.....	77
Chapitre VII : Musique et mœurs.....	87
Chapitre VIII : Musique, environnement et divertissement	97
- Les rues des villes	97
- Bals et foires.....	99
- Cafés-concerts et cabarets	102
II. Approche musicologique.....	109
Chapitre IX : Une analyse musicologique.....	111

- Edition d'une chanson rencontrée dans les archives	111
- Reconstitution d'une chanson à timbre	113
- Analyse poétique et littéraire.....	115
- Analyse musicale de l'air	117
- Analyse d'une complainte judiciaire	120
Chapitre X : Répertoire des œuvres	125
Conclusion.....	131
Bibliographie	137

Introduction

« Vous cherchez dans la capitale une retraite où le fracas ne vous brise point la tête (...). À peine êtes-vous installé qu'une avalanche de râcleurs, de chanteurs, de bateleurs, avec leur clarinette en fa, leur trombone et leur grosse caisse, des organistes barbares, tamisant d'une main, secouant le menton pour ranimer les tuyaux du sifflet de Pan qui leur sert de cravate, viennent fondre sur vous à toute heure du jour¹. » Ces quelques mots que le musicographe français Castil-Blaze nous rapporte à propos des musiciens ambulants de son temps sont certes fort peu élogieux, mais témoignent toutefois d'un foisonnement musical déambulant dans les rues des villes et d'un environnement particulièrement animé. En tant qu'acteur de cette effervescence musicale et ayant pour théâtre le plus commun des lieux, le « musicien du bas étage » est un personnage incontournable du quotidien de la ville en Wallonie et à Bruxelles au XIX^{ème} siècle. Toutefois le musicien ambulant n'est pas le seul à avoir sa part de responsabilité dans la musicalité des villes. Aux musiciens ambulants et autres joueurs d'orgues se joignent colporteurs, crieurs publics, saltimbanques, forains, vendeurs de journaux, imprimeurs et chansonniers du dimanche. Toutes ces figures professionnelles et amateurs entretiennent un lien intime avec la musique et méritent que nous nous intéressions à leurs modes de vies, à la raison de leurs liens à la musique et au répertoire qu'ils promeuvent.

L'ensemble de ce mémoire s'articulera autour de la question suivante : « Quels sont les rapports entre musique et « professionnels » de la musique dans le paysage urbain du XIX^{ème} siècle en Wallonie et à Bruxelles ? ». Considérant le postulat de base selon lequel la musique est un phénomène de société², l'objectif principal de cette recherche sera de donner une lecture socio-historique de l'environnement musical au travers de la relation énoncée dans la problématique. En effet, il s'agira d'examiner et de tenter d'expliquer le caractère social de la musique dans le contexte particulier de la vie urbaine en reconnectant les composantes musicales et extra-musicales de ce dernier. Pour pouvoir mener à bien ce travail, nous avons procédé à deux types de recherche : socio-historique et musicologique. Au départ d'échantillons

¹ CASTIL-BLAZE F.-J., *La physiologie du musicien*, Paris-Bruxelles, 1835, dans VAN TIGGELEN Ph. J., « Vision hiérarchisée de la société musicale française sous la Monarchie de Juillet », *R.I.M.F.*, n°21, novembre 1986, p. 87.

² MAUSS M., « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris, 1950, p. 148.

archivistiques judiciaires, nous avons questionné les témoignages relatifs à des professionnels de la musique ou à des individus reliés à des circonstances musicales qui s'intègrent dans l'environnement urbain. Cela nous a permis de définir et d'analyser les profils professionnels les plus représentatifs de la pratique musicale à savoir les musiciens ambulants, les colporteurs, les crieurs publics ou encore les saltimbanques. Nous avons cependant élargi notre recherche à d'autres personnages qui, bien que moins visibles, ont une responsabilité incontournable dans la musique urbaine : les imprimeurs, les libraires et évidemment les chansonniers amateurs. Nous espérons ainsi aborder l'analyse de la musique ambulante au XIX^{ème} siècle sous deux aspects : premièrement, les éléments propres aux modes de vie des professionnels de la musique dans l'objectif d'en dégager les aspects typiques et deuxièmement, la mise en relations des contenus sociaux et des contenus strictement musicaux de la musique interprétée durant l'époque qui a servi de cadre à notre recherche.

Notre démarche tente, dans le cadre d'une restitution, certes partielle, d'une page particulière de notre patrimoine culturel, d'allier deux approches complémentaires : d'une part, une approche socio-historique de la musique, des conditions des musiciens ambulants au XIX^{ème} et des fonctions de la musique ambulante dans la société belge et francophone de l'époque, et d'autre part, une approche spécifiquement musicologique de la production (élaboration, diffusion et interprétation) musicale de cette époque. Le paysage musical urbain dont il est question dans cette recherche nous permettra ainsi d'appréhender une réalité sociale méconnue correspondant tantôt à des groupes d'individus en marge de la société, tantôt à l'environnement le plus commun que nous puissions rencontrer, à savoir les rues de la ville.

Ce recensement des caractéristiques du paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle en Wallonie et à Bruxelles aura également pour objectif secondaire de mettre en lumière une population d'individus et sa culture musicale, demeurée dans l'ombre par une connotation négative apposée par une élite. Nous assumons effectivement dans ce mémoire une certaine dimension idéologique allant à l'encontre du concept de « légitimité culturelle » ou d'une « vision hiérarchisée de la musique ». Nous pensons qu'il n'est effectivement pas pertinent pour un chercheur de concevoir d'une population, d'une culture ou de pratiques musicales qu'elles se situent en bas d'une hiérarchie quelconque. La notion de « hiérarchie » perd, à notre avis, son sens lorsque l'on considère que ladite culture résulte de conditionnements socio-historiques et revêt une importance fonctionnelle dans la société. C'est ce que nous chercherons à analyser au moyen de raisonnements d'inspiration sociologique.

La problématisation à l'origine de cette recherche a impliqué de définir une méthodologie rigoureuse et pertinente de l'analyse des données en provenance d'archives judiciaires. Nous nous sommes appuyé pour ce faire sur différentes recherches parmi lesquelles l'article « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle¹ » de Serge Jaumain ou l'ouvrage *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*² de John Van Tiggelen tiennent une place particulière en terme de compréhension de la spécificité des informations contenues dans les archives judiciaires, à savoir, une suite d'actes « déviants » criminalisés. Nous nous sommes appliqué ensuite à restituer les informations collectées au sein de leur contexte pour en comprendre le sens au-delà de leur seule connotation négative. D'autre part, il a été nécessaire de clarifier une série de concepts parmi lesquels ceux de *musique* et de *musiciens* qui sont fondamentaux. En effet, nous avons très vite réalisé que nous ne pouvions nous en tenir à une définition traditionnelle de ces termes et qu'il était indispensable de les élargir à l'ensemble des éléments (acteurs, documents, circonstances) ayant un potentiel musical réalisé ou théorique. C'est ainsi que la définition du musicien, retenue pour ce travail, s'étend à « tout individu susceptible d'avoir une activité musicale », ce qui a permis de mettre en lumière certains détails du paysage musical urbain, mais aussi de les connecter entre eux. Ce sera l'objet du premier chapitre de ce mémoire.

Le cadre chronologique de ce mémoire couvre une large partie du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire de l'Indépendance belge en 1830 à l'année 1900. Ce choix, forcément arbitraire, nous a permis de travailler dans le cadre administratif et judiciaire d'une Belgique forte d'un territoire propre, de frontières correctement délimitées et d'un cadre juridique et administratif clair. Néanmoins, nous avons inclus dans notre corpus quelques documents s'étalant sur les premières années du XX^{ème} siècle, car pertinents de par la vision d'ensemble qu'ils permettaient de poser sur les professions participant au paysage musical et en particulier aux réjouissances publiques. Le cadre géographique, quant à lui, répond entièrement aux exigences des archives consultées, et donc aux limites déterminées par les instances judiciaires concernées. Les deux instances majeures concernées sont le Tribunal correctionnel de Liège et la Cour d'appel de Bruxelles. La zone d'influence de ces deux institutions s'étend aux arrondissements de Bruxelles, Liège, Leuven et Nivelles avec de notables élargissements lorsque des localités plus éloignées faisaient appel à elles pour régler certains contentieux ou conflits. Le territoire couvert par nos archives

¹ JAUMAIN, S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, XVI, 3-4, 1985.

² VAN TIGGELEN Ph. J., *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*, Musée Instrumental, Bruxelles, 1983.

englobe donc l'ensemble de la Wallonie et de Bruxelles, en plus de quelques localités flamandes comme Malines ou Willebroek. Ce paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle en Wallonie et à Bruxelles ne peut évidemment s'envisager que dans le contexte historique de l'époque, caractérisé, entre autres, par une immigration et une industrialisation importante et donc une urbanisation croissante et brutale nourrie par un exode rural que l'on retrouve sur tout le territoire européen¹. Nous verrons d'ailleurs que ce bouleversement démographique et sociologique fut à l'origine de certaines particularités du paysage musical urbain de l'époque. Les changements occasionnés par l'immigration et l'industrialisation n'ont pas manqué d'influer à leur tour sur le débat politique qui se répercuta dans la manière de légiférer de l'époque, en ce compris au niveau des contenus musicaux².

Enfin, il est à noter que d'un point de vue culturel et artistique, la Belgique francophone du XIX^{ème} siècle est sensiblement influencée par la France, et plus particulièrement par Paris qui constitue un foyer de production musicale incontournable³.

Pour réaliser ce mémoire, nous avons entamé dans un premier temps des recherches au sein des archives de la police de Charleroi et aux Archives de l'État à Mons. Dans le premier cas, l'accès dépôt ne me fut pas autorisé (sans doute au vu des perturbations liées aux attentats qui visèrent la police de Charleroi). Pour ce qui des archives de l'Etat à Mons, c'est l'absence de tout inventaire qui rendit impossible un travail préparatoire de collecte de documents susceptibles d'entrer dans le cadre de cette recherche. Nous avons donc finalement procédé au dépouillement systématique des dépôts d'archives correspondant aux minutes de jugement du Tribunal correctionnel de Liège pour les années 1883 à 1900 aux Archives de l'Etat de Liège, aux bulletins administratifs de la ville de Liège pour les années 1840 à 1900 conservés aux Archives de la Ville de Liège, ainsi qu'aux dossiers et cartons répertoriés dans l'inventaire « Manifestations et les grèves à Liège de l'an IV à 1914 » trouvés également aux Archives de la Ville de Liège. À ce corpus archivistique s'ajoute l'ensemble des archives éditées par les étudiants du *Séminaire de recherche historique en musicologie* (LMUSI 2861), également

¹ RÉMOND R., *Introduction à l'histoire de notre temps. 2. Le XIX^e siècle. 1815-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 161.

² Au cours du XIX^{ème} siècle, la Belgique est traversée par trois périodes politiques. Depuis l'Indépendance jusque 1847, un unionisme politique règne en Belgique autour de l'idée d'opposition à l'orangisme postrévolutionnaire. Vont ensuite suivre deux périodes politiques marquantes avec une domination du parti libéral de 1857 à 1870 et de 1878 à 1884, et du parti catholique de 1870 à 1878. Ces partis vont faire preuve d'une division radicale dans leur conception des politiques intérieures. MABILLE X., *Nouvelle histoire politique de la Belgique*, Bruxelles, CRISP, 2011, p. 131.

³ MARÉCHAL J., « Quand le 'Pays liégeois' chante l'ouvrier. L'image du travailleur dans la chanson (1884-1940) », *Analyse*, n°56, 2009, p. 2.

intitulé « Musique et justice. La face cachée... », dispensé par le professeur John Van Tiggelen lors de l'année académique 2011-2012. Ces documents sont issus des archives de la Cour d'appel de Bruxelles pour les années 1811 à 1891 dont le dépôt se trouve aux Archives générales du Royaume à Bruxelles. La consultation de ce corpus d'archives a aussi permis la constitution d'une banque de données informatiques sous « Access » en vue d'un traitement statistique des informations contenues. Parallèlement à ces dépouillements, nous avons orienté nos recherches dans la littérature scientifique récente sur le colportage, le vagabondage, les professions musicales ambulantes, l'histoire de la chanson française et les pratiques chansonniers locales. Ce balisage méthodologique nous a également mené à explorer la littérature et les recueils d'auteurs contemporains de l'époque tels que Castil-Blaze, Pierre-Jean de Béranger, Théophile du Mersan, Pierre Capelle et Jacque Renand (*La Clé du Caveau*) ou encore Emile Devraux. Finalement, nous avons procédé à l'analyse musicologique d'éléments musicaux inédits trouvés dans les archives de la Cour d'appel de Bruxelles.

La recherche en archive confronte le chercheur à d'innombrables lacunes ne lui permettant pas toujours de classer les événements répertoriés soit comme représentatifs de la réalité soit comme anecdote ou exception. Il a donc été nécessaire de procéder à une comparaison systématique des éléments récoltés avec des travaux portant sur les mêmes thématiques. Nous sommes conscient que le corpus de données collectées en provenance de consignations judiciaires correspond à un échantillon archivistique dont il est difficile de mesurer la représentativité vis-à-vis de l'ensemble de la population. Ainsi, si dans le cadre de notre recherche et suivant la loi du genre des documents utilisés, nous n'avons pu que constater qu'une grande partie de notre population musicale évoluait en dehors de la légalité et des réseaux conventionnels de contrôle de la population et de son activité (recensements, registres indicateurs), nous ne pouvons assurer, faute de documents ad hoc, que les personnes évoquées dans nos documents sont représentatives ou non de l'ensemble des figures musicales composant le paysage musical urbain belge du XIX^{ème}. Nous chercherons à clarifier au mieux ces incertitudes tout au long de ce mémoire.

Ce mémoire se divise en deux grandes parties, selon les deux types d'approches qui ont dirigé notre recherche. Il s'agit, dans un premier temps, de l'« Approche sociologique et historique » qui réunira les chapitres au sein desquels sera interrogée la relation entre la musique et les différents paramètres sociétaux, sortes d'*items*, jouant un rôle essentiel dans le paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle. Nous commencerons par détailler la perspective sociologique adoptée pour ensuite exposer les résultats de nos recherches au sein desdits *items* sociétaux. Ces

paramètres, qui permettent de catégoriser et de mettre en lien les données, correspondent à la justice, aux phénomènes de migration, à la société, au travail, aux fonctions sociales de la musique, aux mœurs et à l'environnement urbain. Dans un deuxième temps, nous proposerons une « Approche musicologique » du paysage musical, dans laquelle nous analyserons une pièce musicale inédite selon une méthodologie strictement musicologique. Nous réunirons également dans cette seconde partie un répertoire de toutes les œuvres musicales relevées dans les archives étudiées.

La conclusion s'efforcera de synthétiser les résultats obtenus et développés tout au long de ce mémoire. Ce sera également, pour nous, l'occasion de revenir sur les éventuelles lacunes et carences de cette recherche, à la suite desquelles nous proposerons diverses suites possibles visant à approfondir ou à explorer certains thèmes volontairement délaissés.

Il est un dernier point relatif à la méthodologie suivie qu'il convient d'éclaircir avant de passer au travail proprement dit. Dans les pages qui suivent, il sera fait souvent mention des colporteurs et des musiciens ambulants car ce sont les professionnels de la musique les plus représentés dans les documents consultés. Leurs réalités sociales, certaines attitudes qui leur sont communes et la considération à leur égard de la société et des administrations nous ont amené à les amalgamer lorsque les documents attestaient d'une commune réalité. Nous nous sommes toutefois appliqué, autant que possible, à démêler les particularités professionnelles et sociales de ces individus et à les différencier dès que les sources utilisées nous le permettaient.

I. Approche sociologique et historique

Chapitre I : Capter l'essence sociale de la musique

Si le paysage musical urbain de la Wallonie et de Bruxelles au XIX^{ème} est bel et bien existant, il n'en reste pas pour autant facile à appréhender. Le manque flagrant de témoignages des musiques jouées dans la rue et de ses conditions musico-sociologiques démontre une discrétion certaine des exécutants vis-à-vis de l'autorité en place, et nous le constaterons au travers de notre démarche archivistique. Ce manque de témoignages s'explique aussi du fait que l'Histoire ne retient que quelques élus, parmi tant d'autres, et que seules la réussite sociale et la reconnaissance d'une certaine élite culturelle mènent à la postérité¹.

Pourtant les individus pratiquant leur musique dans les lieux publics, quelle qu'en soit la raison ultime, ont toujours assumé certaines fonctionnalités essentielles à la vie sociale des zones urbaines (colportage, divertissement, information), mais aussi rurales, du fait de leur proximité de code et de langage avec la population, assurant ainsi leur place dans la société². Par exemple, les pratiques musicales de ces individus, et par extension le paysage musical urbain, furent autant l'expression des formules populaires de l'époque que l'essentiel moyen de vulgarisation du répertoire savant auprès des populations citadines³. D'ailleurs celles-ci devaient probablement être davantage en contact avec l'activité musicale urbaine qu'avec les milieux plus restreints et exclusifs que sont les salons ou l'opéra, auxquelles se consacrait essentiellement l'élite musicale.

Le musicographe Castil-Blaze, dans son ouvrage de 1844 intitulé *La Physiologie du musicien*⁴, dépeint le musicien ambulant comme un « musicien de bas étage » envahissant et transformant les havres de paix urbains en d'incroyables cacophonies étourdissant les passants⁵. Dans ce témoignage d'époque, Castil-Blaze n'hésite pas à placer de la sorte le musicien ambulant au plus bas de sa hiérarchie des professionnels de la musique, tant du point de vue social que du point de vue de leur virtuosité. Néanmoins la valorisation sociale de l'individu par la musique, assumée par les classes aristocratiques et bourgeoises comme fonction de

¹ VAN TIGGELEN Ph. J., « Vision hiérarchisée de la société musicale française sous la Monarchie de Juillet », *R.I.M.F.*, n°21, 1986, p. 87.

² SUPIČIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Institut de Musicologie – Académie de Musique, Zagreb, 1971, p. 97.

³ *Ibidem*.

⁴ CASTIL-BLAZE F.-J., *La physiologie du musicien*, Paris-Bruxelles, 1835, dans VAN TIGGELEN Ph. J., « Vision hiérarchisée de la société musicale française sous la Monarchie de Juillet », *R.I.M.F.*, n°21, novembre 1986, p. 87.

⁵ VAN TIGGELEN Ph. J., *op. cit.*, p. 90.

distinction culturelle vis-à-vis d'autres classes sociales¹, est à relativiser si l'on désire comprendre une population ayant ses propres systèmes de valeurs, ses propres objectifs et style de vie, et dont la musique possède ses propres conditionnements socio-historiques. Aussi le paysage musical urbain et ses protagonistes répondent-ils peut-être à des règles différentes de celles du groupe social dont est issue la notion de hiérarchie musicale et assument-ils des besoins fonctionnels différents, correspondant à une réalité sociale autre que seule l'analyse sociologique permet d'appréhender.

Plus que certainement, la musique ne revêt pas la même définition selon les circonstances et le milieu socio-culturel dans lequel elle est pratiquée. Et la meilleure manière d'approcher la relation entre l'activité musicale et le milieu dans lequel elle est pratiquée est de considérer la musique comme un *fait social total*², comme le propose Marcel Mauss, soit comprise comme un phénomène social s'inscrivant à l'intérieur d'une réalité dont il faut étudier tous les liens et aspects. La lecture sociologique du paysage musical urbain belge francophone du XIX^{ème} siècle que nous proposons dans ce mémoire se fera donc au travers d'une compréhension des conditionnements socio-historiques de la musique : rôle social et position sociale des musiciens, appartenances, conditions économiques et situations professionnelles, rapports entre les différents groupes professionnels gravitant autour de la musique, rapports avec les institutions, demande sociale, symbolisation collective. Nous aborderons aussi, autant qu'il se pourra, les conditionnements socio-artistiques du groupe social que constituent les professions musicales s'exécutant dans les rues. L'étude de ces paramètres nous offrira ainsi l'opportunité de relativiser la notion de *légitimité culturelle*.

Notre recherche ne s'est pas arrêtée aux musiciens ambulants mais s'est élargie à toutes les professions reconnues comme ayant un lien plus ou moins proche avec la musique dans les lieux publics, y compris les individus ayant été arrêtés pour un motif en lien à la musique. Une seule condition donc pour entrer dans notre définition du paysage urbain et être ainsi considéré comme une *figure musicale* dans notre recherche : apparaître dans les archives judiciaires et administratives des différents dépôts explorés et avoir un lien circonstancié précis ou

¹SUPIČIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Institut de Musicologie – Académie de Musique, Zagreb, 1971, p. 79.

² « Dans ces phénomènes sociaux 'totaux' (...) s'expriment tout à la fois et d'un coup toutes sortes d'institutions religieuses, juridiques et morales – et celles-ci supposent des formes particulières de la production et de la consommation, ou plutôt de la prestation et de la distribution ; *sans compter* les phénomènes esthétiques auxquels aboutissent ces faits et les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions. » MAUSS M., « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 148.

professionnel avec la musique suivant en cela la logique judiciaire et administrative en vigueur à l'époque telle que nous les rapportent les archives consultées.

Ce sont ces liens circonstanciés qui nous ont amené à employer et définir le terme générique de « figures musicales » pour désigner les acteurs du paysage musical de l'époque. On retrouve en effet dans nos « musiciens » de nombreuses professions qui ne correspondent pas exactement à la définition que l'on se fait de ceux-ci ou qui exercent leur talent musical en tant qu'amateur. Traditionnellement, le musicien englobe le chanteur, l'instrumentiste, le compositeur, le chef d'orchestre et le parolier. Les archives consultées nous ont amené à étendre cette définition aux musiciens et chanteurs ambulants, au joueur d'orgue de barbarie, au colporteur et au saltimbanque. In fine, au vu de nos recherches, il nous a semblé opportun d'intégrer dans notre définition du musicien tout individu professionnel de la musique, mais aussi toute personne pratiquant en amateur ou en activité secondaire l'écriture sur *timbre* ou l'accompagnement musical. Cet élargissement ne manque pas toutefois de questionner la qualité même de l'interprète ou du musicien : *le musicien ambulant joueur d'orgue de barbarie est-il un musicien ? Faut-il un certain niveau d'expertise ou de virtuosité pour être considéré comme tel ? Et à côté de cela, le colporteur qui cherche, au travers de la musique, à vendre des objets peut-il être reconnu et « classé » dans la catégorie des musiciens ?* En d'autres termes, *la fonctionnalité et le rôle de la musique efface-t-elle la condition de musicien ou donne-t-elle la qualité de musicien à qui l'utilise ?* Ces questions nous permettent de montrer l'ambiguïté du statut de musicien dans notre recherche et l'hétérogénéité des profils musicaux quant aux objectifs recherchés au travers de l'activité musicale.

A côté des interprètes, nous avons décidé d'intégrer dans notre corpus de recherche les différentes professions ou activités susceptibles de faire appel à la musique, telles que forains, acrobates, joueurs de marionnettes, diseuses de bonne aventure ou cartomanciennes. Néanmoins ces professions, bien que faisant partie du paysage musical de notre période historique, n'auront qu'une place mineure dans cette recherche. Cela est dû au fait que n'avons retrouvé que très peu de témoignages à leur propos dans les archives consultées.

Finalement, la dernière catégorie de figures musicales que nous faisons entrer dans notre paysage musical urbain est celle des imprimeurs, vendeurs de journaux et crieurs publics. Cette catégorie ne semble pas de prime abord entretenir un lien particulier avec la musique, mais l'examen approfondi des infractions pour lesquelles ces individus ont été condamnés dans les différents tribunaux démontrent une implication certaine dans l'édition, la diffusion (donc l'interprétation), voire la composition de feuillets à textes et partitions. Cette possibilité fait de

ceux-ci des personnages inscrits dans le paysage musical et révélateurs de précieuses informations sur les répertoires et moyens de diffusions de l'époque. En plus de leur implication directe, ces individus constituent des groupes professionnels entrant dans la chaîne de production musicale, tout comme les facteurs d'instruments et organisateurs des foyers musicaux, dont l'observation des relations avec les musiciens est nécessaire à une étude rigoureuse en sociologie de la musique¹.

Toutes ces figures musicales, leurs pratiques et activités constituent ensemble le paysage musical que nous allons tenter de décrire tout au long de ce mémoire. Les notions de « paysage musical » et de « figure musicale » telles que nous les avons définies nous permettent de mesurer l'hétérogénéité des profils de ce groupe en évitant de prétendre à la restitution exhaustive d'un groupe social bien défini. Il est évident que nous rencontrerons de nombreuses différences entre toutes ces professions, mais cela ne nous empêchera pas de mettre le doigt sur des éléments typiques et de mettre en relations nos protagonistes. De plus, nous sommes conscients du fait que l'enquête en archive qui caractérise le corpus d'information à notre disposition comprend d'innombrables lacunes et nécessite des précautions scientifiques certaines. Effectivement, notre corpus est constitué essentiellement de rapports judiciaires en provenance soit du Tribunal correctionnel de Liège pour les années 1883 à 1900, soit de la Cour d'appel de Bruxelles depuis l'Indépendance belge jusqu'aux années 1900, soit encore d'éléments de législation nationale ou locale. C'est pourquoi nous n'avons à notre disposition qu'un certain point de vue externe particulier nous renseignant sur notre population de façon essentiellement « négative », parce qu'observant uniquement les caractéristiques criminelles de la population recensée. Et autant cette perspective nous apporte de nombreuses informations sur les conditionnements socio-historiques de la musique, autant sont-ils à prendre avec beaucoup de précaution et de critique scientifiques.

Le sociologue Ivo Supićić, dans sa *Perspective pour une sociologie de la musique*, nous invite à procéder dans notre méthode d'analyse sociologique des données historiques et musicologiques à trier systématiquement chacune des informations recueillies en fonction de son lien avec un éventuel élément de conditionnement socio-historique de la musique. Au nombre de ces conditionnements figurent par exemple : le rôle social, la position et l'imbrication du musicien vis-à-vis des différents niveaux et strates de la société, le consensus de la société sur la qualité du travail, la demande sociale, les mentalités et représentations

¹ SUPIČIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de Musicologie – Académie de Musique, 1971, p. 173.

collectives, la transposition du climat social à l'art musical, les fonctions de la musique, les rôles du musicien, la diffusion. D'autres conditionnements sont de nature davantage socio-artistique : tradition, création et originalité (par rapport au répertoire, aux formes, au matériel), faisant du musicien une figure de son temps c'est-à-dire le produit d'un contexte socio-économique et culturel précis. Pour mener à bien ce travail, nous avons choisi de traiter le corpus de données en fonction de grands *items*, c'est-à-dire des paramètres de la société, englobant ainsi l'ensemble des faits relatifs au paysage musical dans des thématiques englobantes :

- Musique et justice
- Musique et migration
- Musique et société
- Musique et travail
- Musique, fonction et communication
- Musique et mœurs
- Musique, environnement et divertissement

Ces *items* permettent ainsi de balayer le paysage musical urbain belge du XIX^{ème} siècle. Il devrait en résulter une mosaïque sociologique intégrant chacune des informations recueillies au cours des phases de dépouillement des archives. Le programme d'analyse confectionné de cette manière rend possible l'intégration des diverses figures musicales entrevues ci-dessus sans devoir les intégrer de gré ou de force dans chaque thématique. Nous pensons notamment à la catégorie des individus imprimeurs et vendeurs de journaux qu'il aurait été peu pertinent d'intégrer dans la problématique des rapports entre la musique et les flux migratoires¹. Cette classification nous permettra aussi de mettre en évidence la position des figures musicales dans leurs rapports avec les autres « catégories professionnelles », comme par exemple les rapports de l'imprimeur avec le colporteur vendeur de feuilles à textes ou autres imageries spinaliennes².

Les deux premiers *items* « Musique et justice » et « Musique et migration », et plus singulièrement le premier, fondés sur une étude d'éléments inédits et comparés aux écrits d'auteurs ayant déjà approché le sujet, nous permettront d'illustrer deux grands conditionnements socio-historiques de la musique du paysage musical urbain (justice et migration), et de mieux comprendre les témoignages recueillis sur une partie de notre population qui « passe souvent à la trappe » d'un point de vue historique. Ces *items*, en plus de

¹ Effectivement, nous constaterons dans le CHAPITRE III : MUSIQUE ET MIGRATION que la population des imprimeurs, au nombre de onze, est composée d'individus belges et d'un hollandais domicilié en Belgique.

² DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°80, 1993, p. 60.

planter le contexte socio-historique du milieu et de l'époque de nos protagonistes, nous permettront de réaliser l'analyse globale recherchée au départ des situations rencontrées dans les sources. Nous essaierons d'isoler parmi ces situations d'individus inculpés les éléments leur étant spécifiques de manière à établir des groupes idéaux-types et de découvrir d'éventuels liens de causalité entre les différents conditionnements évoqués.

Chapitre II : Musique et justice

- Paysage musical et environnement juridique

Musique et justice entretiennent dans ce mémoire un lien intime pour diverses raisons. Le témoignage judiciaire constitue notre unique source de savoirs quant à notre population cible et, sans prétention à l'exhaustivité scientifique, semble être un témoignage essentiel à la compréhension et à la révélation d'indices sur les pratiques et manières de vivre des personnages ayant contribué au paysage musical urbain de la Wallonie et de Bruxelles au XIX^{ème} siècle. Le lien que cette frange de la population entretient avec la justice est une preuve évidente de l'implication (ou de la marginalisation) de ces individus dans le tissu social de leur époque. Le témoignage judiciaire endosse ainsi la fonction de mémoire des faits et actes d'une population qu'aucun autre témoignage n'aurait retenu. Il est évident que les rapports des différents tribunaux sur les musiciens ambulants, mais aussi sur les figures musicales de manière générale, ne démontrent dans un premier temps que les travers et défauts d'un groupe social. Mais cette déviance apparente de nos figures musicales témoigne aussi d'une réalité sociale à laquelle leur mode de vie se plie. De plus, nous verrons dans certains de ces comportements considérés illégaux l'expression de mécanismes sociaux transcendant l'unique action personnelle.

Il est désormais temps de rassembler les éléments du droit belge de l'époque en notre possession qui vont nous permettre de comprendre les raisons susceptibles d'amener notre population, aussi hétérogène soit-elle, à être confrontée à la justice. En excluant les délits habituels (vols, homicides, désordre public, etc.), le type de législation susceptible de condamner spécifiquement les différentes professions liées à la musique va essentiellement graviter autour du *droit d'exposition* et de la *régularité des individus*. Ces deux thèmes concernent essentiellement les musiciens ambulants, colporteurs et forains que nous allons rencontrer. Nous verrons effectivement que l'activité des professions ambulantes sur la voirie implique certaines contraintes légales. D'autres éléments législatifs vont également toucher notre population et que nous allons comprendre comme des conditionnements socio-artistiques plus tard dans cette recherche. Il s'agira des règlements relatifs aux *droits d'auteur* et à la répression des comportements allant à l'encontre des bonnes mœurs de la société.

La pratique du colportage est régie par la *loi du 21 mai 1819* qui prévoit qu'un exercice libre soit assuré à la fonction de colporteur sur simple acquittement d'un droit de patente. Ce droit est calculé en fonction des « signes extérieurs », des moyens de transport et des marchandises¹. Le caractère ambulant et la concurrence des colporteurs vis-à-vis du reste de la sphère de la distribution va très vite mener à un débat politique autour d'une nouvelle classification des commerces de manière à parvenir à une « coexistence pacifique » du secteur marchand². Un *certificat de moralité* et un *feuillet de route* vont être imposés dès 1842 afin de définir et contrôler le milieu d'activité des colporteurs. Cependant, les politiciens ne semblent pas s'entendre sur la manière d'appréhender légalement le colportage d'un point de vue idéologique. Certains prônent un libéralisme total et d'autres veulent contrôler la profession pour éviter la concurrence déloyale au niveau local. Ce débat non-résolu se traduit dans la législation nationale par un vide administratif que les communes doivent combler au niveau local. Les règlements de polices et les taxes communales vont dès lors traduire, en plus de la donne socio-économique, le climat et les considérations de la société sur la profession de colporteur, de plus en plus considérée par l'opinion publique comme pratiquée par des délinquants potentiels³. À cela s'ajoute les innombrables critiques de société bourgeoise à l'encontre d'instruments criards, comme l'orgue de Barbarie, déversant leur musique dans les ruelles des villes⁴. Les communes vont donc développer une certaine inventivité pour contrecarrer la vente dans la rue notamment par l'interdiction de l'usage d'« instruments d'appel bruyant⁵ ». On observe ainsi une différence de positionnement, voire un réajustement, entre le national et le local quant aux raisons de contrôler la profession. La loi semble viser la pratique même du colportage et moins les formes que ce dernier peut prendre, par exemple l'utilisation d'instruments pour attirer l'attention du public.

La ville de Liège ne fait pas cas à part dans cette dynamique législative et les questions liées aux négoce et prestations sur la voie publique reviennent régulièrement dans les bulletins communaux. Aussi, les différents règlements et rapports échevinaux attestent d'une rigueur certaine en matière de contrôle des professions exerçant dans l'espace public : *Règlement sur*

¹ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 313.

² Un exemple de telle réaction apparaît notamment lors de la séance du 29 mars 1878 du Conseil communal de la ville de Liège. Il est question, dans une interpellation d'un certains M. Attout relative au commerce ambulant, de répondre à une pétition des négociants de la ville désireux de supprimer l'activité de colportage, jugée comme trop fiscalement privilégiée par rapport aux commerces et ainsi constituant une concurrence déloyale.

³ JAUMAIN S., *op. cit.*, p. 315.

⁴ ZERASCHI H., *L'orgue de Barbarie*, Paris, Payot, 1980, p. 91.

⁵ *Règlement de police de Bruxelles du 30 juillet 1906.*

les afficheurs et crieurs publics (1856), *Terrains occupés par les baraques et échoppes sur les champs de foires et lieux publics* (1891), *Règlement et cahier des charges relatifs au droit d'étalage* (1884), *Interpellation relative au commerce ambulant* (1878), etc. Mais le règlement le plus intéressant est sans doute le *Règlement du 14 septembre 1837 sur la police des théâtres* qui donne un descriptif précis et relativement exhaustif des « professions à prestation artistique ». Le règlement englobe « *chanteurs ambulants, joueurs d'orgue ou d'autres instruments, colporteurs ou marchands de chansons, complaintes ou cantiques, diseurs de bonne aventure, faiseurs d'horoscopes ou de pronostics, joueurs de marionnettes (...), et généralement tous autres individus se rattachant à ces diverses classes* » auxquels il interdit toute prestation, si l'individu ne détient pas une permission officielle, personnelle et révocable, consignée dans un livret délivré par la commune. Le livret doit évidemment être présenté à la demande de tout agent de police à défaut de quoi l'individu sera condamné à une peine de circonstance.

L'acquisition du *droit de prestation* est étroitement liée à la régularisation des individus. L'infraction au droit de prestation constitue la seconde cause principale de condamnations de notre population. Le règlement de la police des théâtres de Liège déjà cité exprime ainsi la condition d'avoir une résidence légale en la ville pour pouvoir pratiquer les activités musicales de rue. Tout voyageur et étranger au pays a l'obligation de se présenter au bureau de la police de façon à obtenir une permission provisoire de séjour en échange de son passeport. La rigueur de cette loi s'impose également aux aubergistes qui sont tenus de contrôler leur clientèle¹. Cette condition essentielle va opérer une distinction sociologique au sein des professionnels de la musique entre les individus ayant un domicile fixe et les autres. Nous verrons en effet que la qualité de résident domicilié en la ville permettait souvent d'esquiver certains impératifs légaux² et d'espérer se soustraire au bon vouloir des administrations et du bourgmestre³. Que ce soit par rapport à la pratique du colportage ou l'activité musicale ambulante en particulier, nous allons retrouver dans la société une certaine crainte ou à tout le moins méfiance, généralisée vis-à-vis d'individus errant et mendiant, vagabonds sans auxquels les colporteurs et musiciens ambulants (joueurs d'orgue en particulier) seront souvent assimilés⁴.

¹ *Loi sur la police intérieure des communes et sur les passeports et instruction générale du Département de l'Intérieur du 24 août 1836.*

² VAN TIGGELEN Ph. J., *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Musée Instrumental, 1983, p. 151.

³ *Idem.*, p. 14.

⁴ CUBERO, J., *Histoire du vagabondage du Moyen-Âge à nos jours* », Paris, Editions Imago, Paris, 1998, p. 8.

L'exercice professionnel de la musique dans les milieux publics fait donc l'objet d'un contrôle et d'une réglementation tant au niveau national que local même si c'est pour des raisons différentes. Au niveau national, nous retrouverons une volonté d'unifier et légiférer la structure économique et marchande du pays, alors qu'au niveau local, nous retrouverons l'expression d'une certaine méfiance envers les étrangers, le désir de contrôle des professions caractérisées par leur mobilité et leur discrétion vis-à-vis des autorités locales et la nécessité de légiférer de manière à réduire la concurrence déloyale¹. Toutes ces raisons singulières n'excluent évidemment pas les « délits habituels » que l'on retrouvera chez chaque profession intégrant la notion de figure musicale.

- Justice et statistiques

L'enquête dans les archives judiciaires et administratives a l'avantage d'appréhender la traduction formelle du climat social, économique et politique ambiant d'une ville et époque données, dans la manière de considérer et traiter les affaires dans les tribunaux et administrations communales ou nationales. Mais c'est également un moyen de retrouver une certaine image que l'individu interpellé désire donner à la société. Aussi l'expression du métier ou de l'activité lors de l'interrogatoire du suspect/inculpé correspond à une réalité propre à ce dernier qu'il assume d'une certaine manière, alors que le chef d'accusation correspond de son côté à des faits constatés par une certaine autorité. Le fait de transcrire le métier ou l'activité dudit individu dans les rapports de police ou des tribunaux implique aussi que la société, au travers du tribunal ou d'une administration quelconque, entend également donner une certaine reconnaissance de l'individu dans la manière dont il se définit.

L'examen des minutes de jugement du Tribunal correctionnel de Liège pour les années 1883 à 1900 nous permet d'acquérir une certaine vue d'ensemble de la relation entre les figures musicales et la justice. Cette relation met à son tour en évidence une série de caractéristiques sociologiques définissant, dans la limite de ce que renseignent nos sources, les différents profils musicaux dont il est question dans ce mémoire. Les rapports du Tribunal correctionnel de Liège reprennent l'ensemble des jugements donnés au sein de cette instance pour les années 1883 à 1900, néanmoins les condamnations concernent des affaires de partout en Belgique francophone, même si une majorité s'est déroulée dans les environs de l'arrondissement

¹ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 315.

judiciaire de Liège. Les minutes de jugement documentent non-seulement le nom, le prénom, l'âge, le sexe, le métier, le chef d'inculpation et la peine, mais également la situation familiale (marié, veuf, divorcé), la date de naissance, le lieu de naissance, le domicile et/ou lieu de résidence. Nous avons fait le choix dans la présentation des données et pour cette analyse de systématiquement comparer trois ensembles séparés : « toutes figures musicales confondues », « musiciens, chanteurs ambulants et joueurs d'orgue » et « colporteurs ». Nous tenons également à clarifier le fait que tous les délits renseignés dans ce chapitre n'ont pas forcément de lien direct à la musique mais bien avec un individu susceptible d'avoir un lien avec la musique. Cette relation est évidente pour ce qui est des musiciens ambulants, elle l'est moins pour ce qui est des colporteurs qui sont considérés comme potentiellement liés à la musique.

Dans un premier lieu, observons l'ensemble des délits et crimes commis par les professions reliées à la musique au cours des années 1883 à 1900. La catégorie « figures musicales » comprend donc l'ensemble des professions susceptibles de comporter un élément à dimension musicale : acrobates, cartomanciens, chanteurs ambulants, colporteurs, crieurs publics, diseuses de bonne aventure, forains, imprimeurs, vendeurs de journaux, joueurs de marionnettes, joueurs d'orgue de barbarie, musiciens ambulants et saltimbanques. L'extraction des musiciens ambulants et des colporteurs de ce premier groupe permet de mettre en évidence leur surreprésentation parmi l'ensemble des individus sélectionnés. Les quatre-cent-trente-quatre condamnations reprises dans le total des condamnations de figures musicales correspondent à des affaires répertoriées, ce qui fait que ce total inclut également les cas de récidives.

Nous noterons sans attendre l'écrasante représentation des colporteurs à 81,6% du total des condamnations pour 9,8% de musiciens ambulants. Le nombre des condamnations augmente sensiblement entre les années 1894 et 1898, néanmoins l'inconstance des chiffres pour toute la période laisse dubitatif quant à leur exactitude. En tout cas, il nous est difficile d'avancer avec certitudes quelque explication car il pourrait s'agir autant de mouvements migratoires que d'une rigueur policière et administrative fluctuante. Cependant nous pouvons constater l'importante participation de la population des colporteurs dans ces variations, contrairement aux musiciens ambulants qui semblent agir de façon tout à fait indépendante vis-à-vis de ces derniers. Nous observons également une certaine constance dans la représentation des musiciens ambulants et leur absence totale à plusieurs reprises.

TABLEAU 1 – Tableau comparatif des crimes et délits commis par les musiciens ambulants, chanteurs ambulants, joueurs d’orgue et colporteurs par rapport à l’ensemble des crimes et délits commis de 1883 à 1900, par la population des professionnels reliés à la musique.

Instance : Tribunal correctionnel de Liège	Nombre des condamnations de figures musicales	Nombre de condamnations de musiciens, chanteurs ambulants, joueurs d’orgue	Nombre de condamnations de colporteurs
1883	8	-	7
1884	14	3	11
1885	20	-	18
1886	19	1	17
1887	28	3	18
1888	11	2	9
1889	16	2	7
1890	28	6	21
1891	15	-	13
1892	29	4	25
1893	22	-	18
1894	41	2	34
1895	49	3	44
1896	25	5	17
1897	24	-	24
1898	42	3	32
1899	27	6	16
1900	17	3	13
Total	434	44 (9,8%)	354 (81,6%)

La répartition des condamnations sur toute la période en fonction des âges et des groupes est davantage représentative de la réalité, d’autant plus que nous avons supprimé du compte les récidives faisant ainsi émerger chaque individu à son propre compte¹. Force est de constater que les colporteurs sont d’importants récidivistes (24% de la population totale), au contraire des musiciens ambulants (12 % du groupe). Nous n’avons malheureusement pas, d’après notre corpus d’archive, trouvé de réponse tangible à la raison de ces différences de récidives entre musiciens ambulants et colporteurs. Il serait indubitablement pertinent de poursuivre cette interrogation dans un travail postérieur.

¹ Certains individus récidivistes devant apparaître dans plusieurs catégories d’âge, nous avons pris la décision de les intégrer sur base de la moyenne des âges pour les différentes condamnations.

TABLEAU 2 – Répartition des âges des musiciens ambulants, chanteurs ambulants, joueurs d’orgue et colporteurs ayant commis crimes et délits de 1883 à 1900 dans l’arrondissement judiciaire du Tribunal correctionnel de Liège.

	Personnages (pop : 342)	musicaux Musiciens, chanteurs ambulants, joueurs d’orgue (pop : 41)	Colporteurs (pop : 260)
Moins de 15 ans	2	1	1
15 à 20 ans	27	4	18
20 à 25 ans	61	2	50
25 à 30 ans	61	8	47
30 à 35 ans	54	5	41
35 à 40 ans	35	1	28
40 à 45 ans	31	4	24
45 à 50 ans	30	4	25
50 à 55 ans	12	5	7
55 à 60 ans	15	3	11
Au-delà de 60 ans	13	4	8

La répartition par âges pour les figures musicales montre une concentration des individus ayant commis un délit entre 20 et 35 ans inclus. Il est difficile de prétendre que cette catégorie d’individus est représentative de la réalité de la population des figures musicales, néanmoins cela laisse penser que cette catégorie montre une certaine propension à dévier de la norme. La population des colporteurs intervient sensiblement dans la courbe des âges générale par son nombre conséquent. Ce n’est pas le cas de la population des musiciens ambulants et joueurs d’orgues qui semble conserver une certaine stabilité, bien qu’il y ait également une augmentation soudaine dans la catégorie des « 25 à 30 ans ». Cette stabilité relative s’étire jusqu’à la dernière catégorie d’âge, « au-delà de 60 ans », alors que la population des colporteurs décroît sensiblement à partir de 35 ans. Il est difficile d’assurer sur base de ces chiffres que la population des colporteurs est plus grande entre vingt et trente-cinq ans, il est toutefois certain que cette tranche d’âge a une propension supérieure à commettre des délits.

TABLEAU 3 – Nature des délits commis par des musiciens ambulants, chanteurs ambulants, joueurs d'orgue et colporteurs ayant commis crimes et délits de 1883 à 1900 dans l'arrondissement judiciaire du Tribunal correctionnel de Liège.

		Délits des figures musicales (549 c. a.)	Délits de musiciens, chanteurs ambulants, joueurs d'orgue (53 c. a.)	Nombre de condamnations de colporteurs (435 c. a.)
1. Economie, commerce et fiscalité	Abus de confiance	24	-	20
	Banqueroute frauduleuse	2	-	2
	Contrebande	2	-	2
	Emission de fausse monnaie	2	-	2
	Escroquerie	31	-	27
	Escroquerie : complicité	4	-	4
	Exercice illégal de l'art de guérir	1	-	1
	Fraude fiscale	9	-	8
	Trafic d'armes prohibées	1	-	1
	%	13,8%	0%	15,4%
2. Régularité situationnelle	Faux et usage de faux	1	-	1
	Port et usage de faux nom	23	1	17
	Port et usage de faux papiers	11	1	11
	Port et usage de faux titre	2	1	1
	Port illégal de tenue	1	1	-
	Rupture de ban de surveillance	4	-	4
	Rupture de ban d'expulsion	53	9	41
	Séjour illégal	9	-	9
	%	18,9%	24,5%	19,3%
3. Droit, presse et communication	Délit de presse	-	-	-
	Délit d'imprimerie	5	-	-
	Délit de non-respect des droits d'auteurs	4	-	-
	Vente et distribution d'image imprimée, cartes contraires aux bonnes mœurs	12	-	2
	%	4%	0%	0,5%
4. Privé	Abandon/Rapt d'enfant	1	-	-
	Adultère et complicité d'adultère	9	1	8
	Traite de mineurs	1	-	-
	%	2%	1,9%	1,8%
5. Ordre sur la voie publique	Attentat à la pudeur	13	4	8
	Coups et blessures	60	4	51
	Désordre	12	2	9
	Destruction publique	8	2	6

	Ivresse sur voie publique et désordre	25	2	20
	Mendicité	4	2	2
	Outrages publics aux bonnes mœurs	13	5	8
	Port d'armes prohibées	18	1	15
	Rébellion et agression d'agent de police	36	3	30
	Tapage nocturne	2	-	2
	Vagabondage	3	-	2
	Viol sur mineur	1	-	1
	%	35,5%	47,2%	35,4%
6. Vols	Vol à la tire	1	-	1
	Vol d'église	1	-	1
	Vol domestique	4	-	4
	Recel	7	-	7
	Vol qualifié	13	1	11
	Vol simple	84	10	70
	Soustraction frauduleuse	22	3	17
	%	24%	26,4%	25,5%
7. Homicide	Assassinat (volontaire)	1	-	1
	%	0,2%	0%	0,2%
8. Délit relatif aux animaux	Délit de chasse	4	-	4
	Chien sans laisse	4	-	3
	Combat de coq	1	-	1
	%	1,6%	0%	1,9%

Nous avons repris dans ce tableau comparatif de la nature des délits commis chacun des chefs d'accusations portés sur les individus inculpés de manière à faire apparaître la représentation et récurrence des délits de chaque groupe. Cette manière de trier l'information implique également que, dans la réalité des faits, la plupart des individus ont été condamnés pour plusieurs des chefs d'accusation repris dans ce tableau. Chaque affaire se caractérise en effet par une combinaison de ces accusations et la présence d'un individu dans une affaire n'exclut pas non plus la récidive. À noter également que les pourcentages mentionnés définissent chaque catégorie en interne.

Les différents délits sont regroupés selon des catégories englobantes, telles que :

1. Economie, commerce et fiscalité
2. Régularité situationnelle
3. Droit, presse et communication
4. Privé
5. Ordre sur la voie publique

6. Vols
7. Homicides
8. Délits relatifs aux animaux

Les musiciens, chanteurs ambulants et joueurs d'orgue ne sont pas représentés dans chaque catégorie de délits. Il n'est aucunement fait mention pour les années 1883 à 1900 de délits relatifs au commerce, à la presse, à des impressions illégales, à des homicides ou en rapport avec des animaux. Nous retrouvons en revanche une majorité d'accusations dans la catégorie « ordre sur la voie publique » et plus particulièrement en rapport avec des attentats à la pudeur et outrages publics aux bonnes mœurs. Ces deux chefs d'accusations vont souvent de pair. Nous rencontrons plusieurs cas de « vols simples¹ » et un nombre important d'infractions relatives à la régularité de la situation des individus : faux papiers, rupture de ban d'expulsion, etc..., ce qui témoigne dans bien des cas de la précarité de la situation de certains des musiciens ambulants. Les condamnations à répétition pour mendicité, que l'on retrouve également à la Cour d'appel de Bruxelles pour la période s'étalant de 1811 à 1884, ne fait que confirmer cette hypothèse. Nous retrouvons même certains cas insolites de « port illégal de tenue », militaire dans ce cas-ci, dans le but certain de susciter la charité envers un ancien soldat démuné.

La population des colporteurs, quant à elle, impose sa présence dans chacune des catégories des crimes et délits. La majorité des infractions répertoriées concernant les colporteurs se situent dans la catégorie « ordre public ». Ce sont le plus souvent des faits de « coups et blessures », « ivresse sur la voie publique et désordre » et « rébellion et agression d'agent de police ». Ce dernier chef d'accusation étant souvent la conséquence des deux premiers. On remarquera également une forte présence de condamnations des colporteurs pour « port d'armes prohibées »², ce qui n'est pas le cas des musiciens ambulants. La deuxième catégorie en termes de représentation est celle des vols, qui représente un quart des délits commis, avec une surreprésentation pour les « vols simples » (70 cas), mais aussi davantage de diversité dans les types de vols (domestique, qualifié, avec manipulation). Nous avons là une pratique organisée et nous retrouverons entre autres dans cette catégorie des cas de soustraction d'instruments de musique tels que des accordéons, trombones ou orgues de barbarie. Dans la

¹ C'est-à-dire sans violence, sans menace ou sans effraction, en opposition au « vol qualifié ».

² La majorité de ses armes sont des revolvers, mais il est également fait mention d'armes blanches, de poings dits « américains » et de dynamite.

majorité de ces vols, l'instrument de musique avait été prêté sans caution à un colporteur ou à un musicien ambulant qui visiblement décida de se l'approprier contre la volonté du prêteur.

Le colporteur, du fait probablement de sa profession d'essence marchande, se distingue également des autres figures musicales au niveau des délits relatifs au commerce et aux obligations fiscales. Ainsi, on retrouve de nombreuses accusations d' « abus de confiance » et d' « escroquerie », mais également de fraudes fiscales, de contrebande, de banqueroute frauduleuse et de trafics divers. Nous le rappelons, depuis la *loi du 21 mai 1819*, le colporteur est taxé sur les aspects extérieurs de son commerce et ce règlement constitue un des principaux moyens de contrôle de la population des colporteurs¹. À cela s'ajoute divers délits relatifs aux animaux, à savoir du braconnage et l'organisation illégale de combats de coqs.

À l'instar des colporteurs, il y a une forte représentation des musiciens ambulants dans la catégorie relative à la régularité de la situation des individus. Nous avons diverses accusations de port et usage de faux papiers, de faux titres et de faux noms. Il s'agit là d'usurpations d'identité et de contrefaçons de documents officiels tels que passeports, feuillets de route ou carnets de moralité. Autant dire que la rigueur policière porte d'une certaine manière ses fruits dans le contrôle des professions ambulantes et que l'on ne peut que constater la persistance de ces individus dans l'illégalité. Et cela vaut d'autant plus pour une conséquente partie de la population des colporteurs condamnés pour « séjour illégal » ou en « rupture de ban d'expulsion », soit confrontés au moins pour la deuxième fois à une expulsion définitive du territoire belge. Ces condamnations seront un facteur essentiel dans la compréhension des flux migratoires caractéristiques d'une partie des musiciens ambulants et colporteurs.

La comparaison entre le tableau des âges et le tableau définissant la nature des délits appelle quelques précisions sur les agissements des professionnels entretenant un lien avec la musique. Nous apprenons notamment que la tendance à frauder, à trafiquer et à contourner les lois commerciales particulièrement chez les colporteurs est une tendance plus marquée chez les individus âgés de 25 à 30 ans. Les difficultés liées à la régularité de la situation sont cependant un problème qui apparaît dès l'âge de 20 ans spécifiquement chez les colporteurs et qui va grandissant avec l'âge, alors qu'on observe une certaine stabilisation dans la population des musiciens ambulants à partir de 25 ans. Les inculpations pour irrégularités de situation des personnes ayant plus de 50 ans constituent d'ailleurs 42% des condamnations dans cette classe

¹ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 313.

d'âge. Il n'y a que dans ce groupe que les délits d'ordre public seront dépassés, hormis les délits de vols dépassant de peu dans la catégorie des individus âgés de 20 à 25 ans.

Concernant la population des individus âgés de moins de 20 ans, autant la population des colporteurs que les musiciens ambulants se caractérisent par une majorité de voleurs, et également de fauteurs de troubles pour le groupe des colporteurs. Nous n'y retrouvons que très peu de condamnations pour situation irrégulière. Et il n'y a d'ailleurs qu'un seul cas d'inculpation de mineur d'âge, celle d'un colporteur d'origine hollandaise domicilié à Liège et âgé de 17 ans, condamné pour port et usage de faux papiers.

Il nous reste dans ce chapitre à mentionner une catégorie de chefs d'accusation particulière volontairement omise jusqu'à maintenant, mais que nous exploiterons davantage dans un chapitre prochain. Il s'agit des infractions pour délits de presse, délits d'impressions et de ventes d'imprimés illégaux ou contraires aux bonnes mœurs. Aucun musicien ambulant n'est toutefois concerné par ce type d'infraction et seulement deux cas sont répertoriés pour les colporteurs. En effet, cette catégorie de délit entretient un lien intime et particulier avec un groupe professionnel initialement plutôt éloigné du domaine ou de la pratique musicale : les imprimeurs, éditeurs et vendeurs de journaux. Il s'agira en fait d'édition, de vente et de distributions illégales de partitions et de feuillets de paroles, la plupart du temps de *chansons sur timbre*, ce qui introduira ces professions dans le paysage musical des milieux urbains.

TABLEAU 4 – Corrélation âge/délit.

Figures musicales :

Âge	1 Eco./fisc.	2 Rég.	3 Pr./com.	4 Privé	5 O. pub.	6 Vol	7 Hom.	8 Anim.
Moins de 20 ans	10	6	3	0	14	18	0	2
20 à 25 ans	14	14	0	1	33	35	0	0
25 à 30 ans	23	20	0	2	45	22	0	3
30 à 40 ans	13	20	10	6	34	29	1	2
40 à 50 ans	12	24	7	2	45	20	0	1
Au-delà de 50 ans	5	22	1	1	24	9	0	1

Musiciens ambulants, chanteurs ambulants et joueurs d'orgues :

Âge	1	2	3	4	5	6	7	8
Moins de 20 ans	0	2	0	0	1	4	0	0
20 à 25 ans	0	0	0	0	2	1	0	0
25 à 30 ans	0	4	0	0	7	1	0	1
30 à 40 ans	0	1	0	0	1	4	0	0
40 à 50 ans	0	3	0	1	4	1	0	0
Au-delà de 50 ans	0	3	0	0	10	3	0	0

Colporteurs :

Âge	1	2	3	4	5	6	7	8
Moins de 20 ans	3	2	0	0	9	11	0	0
20 à 25 ans	14	12	0	1	29	31	0	0
25 à 30 ans	18	13	0	1	33	19	0	2
30 à 40 ans	11	17	2	5	30	24	1	2
40 à 50 ans	12	21	0	1	37	19	0	1
Au-delà de 50 ans	5	19	0	0	14	6	0	1

Les peines encourues pour les différents chefs d'accusation varient fortement en fonction de la gravité des faits ainsi que des éventuelles récidives. Aussi, les affaires d'escroquerie, d'abus de confiance, de détournement d'argent ou de marchandises, se concluent sur une peine allant de quinze jours à six mois d'emprisonnement auxquels s'ajoutent le remboursement de la valeur du préjudice et une amende qui dépasse rarement les vingt-six francs. Dans cette catégorie de délits propre au secteur marchand, seule l'émission de fausse monnaie mène à une peine de plusieurs années.

L'inculpation d'un individu pour détention de faux papiers conduit en général à l'emprisonnement de l'intéressé pour huit jours, s'il n'y a pas eu récidive, ou sur le paiement d'une amende de vingt-six francs. Un séjour illégal sur le territoire en Belgique est puni d'une peine de quinze jours à trois mois d'emprisonnement, tout comme la rupture d'un ban d'expulsion, qui sous-entend explicitement un comportement récidiviste, qui est également punie par une peine allant de quinze jours à trois mois d'emprisonnement. Les désordres mineurs sur la voie publique tels que l'ivresse, la rébellion contre la force publique ou l'attentat à la pudeur et l'outrage aux mœurs, ainsi que les délits « animaliers », sont réprimés par une peine de quelques jours de prison ou d'une amende allant de vingt-six à cinquante francs. Une inculpation pour « coups et blessures » quant à elle peut aller jusqu'à six mois

d'emprisonnement en fonction de la gravité des blessures. Quelle que soit la catégorie de vol, ce dernier type d'effraction est puni par un minimum de quinze jours d'emprisonnement, mais la sentence s'élève plus souvent à plusieurs mois.

En conclusion, colporteurs et musiciens ambulants se différencient nettement au niveau de leur profil judiciaire, et par extension par rapport aux lois qui les concernent. Tout d'abord le type d'infractions à la loi caractérisant les musiciens ambulants traduit le plus souvent une situation de marginalité sociale : vol simple, désordre public, attentat à la pudeur et outrage aux bonnes mœurs, mendicité ; ces délits augmentant avec l'âge. Ensuite, les chefs d'accusation relatifs à la régularité des individus sont assez minoritaires par rapport aux accusations de désordre public et de vols.

La population des colporteurs se distingue essentiellement des musiciens ambulants par leur caractère organisé et orienté vers une démarche « marchande ». En effet, les colporteurs se définissent principalement au travers de leur profession de vendeur et colporteur d'objets en tous genres. Il n'est pas étonnant dans ce milieu de retrouver ces individus seuls ou en association, dans des affaires de vols divers, mais aussi de recel, de soustraction frauduleuse, d'abus de confiance, d'escroquerie ou de fraude fiscale. Le plus souvent en groupes, voir en bandes, ces derniers sont régulièrement inculpés dans des affaires de bagarres et agressions. Ces provocations sont souvent liées à un état d'ivresse sur la voie publique, doublées systématiquement de heurts avec des agents de police. Certains profils criminels de colporteurs s'apparentent fortement à celui du malfrat du crime organisé. On observe également une forte propension à l'évolution en dehors des circuits légaux, autant au niveau de l'étalage public et du réseau commercial que de la régularité de séjour des individus. Le nombre de ruptures de bans d'expulsion en est témoin et l'analyse des flux migratoires, origines et déplacements des individus répertoriés nous permettra de mettre en évidence certaines fractions dans les profils sociologiques de nos figures musicales. Les musiciens ambulants, quant à eux, semblent être, selon les archives du Tribunal correctionnel de Liège, des individus davantage isolés et dont les délits traduisent une marginalité certaine. De manière plus générale, nous ne retrouvons que peu de condamnations explicitement liées au non-respect du « droit d'exposition » évoqué dans le sous-chapitre précédent. Cependant, tous les délits de « rupture de ban d'expulsion », de « séjour illégal », de « port et usage de faux papiers », de « port et usage de faux nom », de « fraude fiscale », de « trafic de produits prohibés » et de « contrebande », sont en fait des délits allant à l'encontre des conditions d'obtention du dit « droit d'exposition ».

Chapitre III : Musique et migration

Le paysage musical de la Belgique urbaine du XIX^{ème} siècle et les individus qui le composent ne peuvent être compris sans étudier les phénomènes de migration qui caractérisent une grande partie des colporteurs et musiciens ambulants. Nous présenterons dans ce chapitre l'importance des nationalités étrangères immigrées dans le milieu des professions musicales ambulantes et chercherons à comprendre la réalité sociale de ces individus.

Au XIX^{ème} siècle, l'immigration sur le territoire belge est dominée par une logique migratoire spontanée sur laquelle les pouvoirs publics se contentent d'un contrôle relatif et discrétionnaire. Cette politique se maintiendra jusqu'à la guerre de 1914-1918, après quoi elle sera davantage instrumentalisée et les pays limitrophes à la Belgique n'en seront plus la source exclusive¹. La population étrangère reste plutôt stable au milieu du XIX^{ème} siècle pour finalement croître sensiblement vers la fin de la deuxième moitié du siècle et davantage dès le début du XX^{ème} siècle². La grande majorité de ces populations migrantes va se concentrer dans les zones frontalières avec une préférence pour les grands centres urbains tels qu'Anvers, Gand et Liège, et évidemment Bruxelles, capitale du Royaume. Beaucoup de ces ressortissants étrangers considèrent alors la Belgique comme une « terre d'accueil » et le territoire accueille bon nombre de réfugiés politiques et exilés³. Mais la principale qualité du régime belge est son climat particulièrement libéral par rapport à d'autres pays européens et l'attrait d'un salaire et de meilleures conditions de vie. Cette situation attira surtout une population instable et défavorisée⁴. Pour cette raison, on va voir se déplacer depuis les campagnes d'Italie, de Bavière, de Hollande, de France et d'ailleurs, de nombreux individus en quête de travail dans nos centres urbains industrialisés belges. Cependant, les libertés économiques accordées aux étrangers n'en seront que plus précaires, la législation permettant dans les faits d'expulser tout individu de façon quasi arbitraire. La population étrangère est presque en constant mouvement tout au long du siècle, et rares sont les individus à s'installer de façon permanente sur le territoire⁵.

¹ STENGERS J., « Les mouvements migratoires en Belgique aux XIX^e et XX^e siècles », *Revue belge de philologie et d'histoire*, T. 82, 2004, p. 338.

² De 98 000 étrangers en 1866 pour 143 000 en 1880. STENGERS J., *op. cit.*, p. 341.

³ *Ibidem*.

⁴ VAN TIGGELEN Ph. J., *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Musée Instrumental, 1983, p. 60.

⁵ STENGERS J., *op. cit.*, p. 341.

La population des colporteurs et musiciens ambulants observée dans les archives du Tribunal correctionnel de Liège mais également à la Cour d'appel de Bruxelles et dans les archives de la Police des étrangers à la Sureté de l'Etat, amène à définir deux types d'individus. La différence se fait en fonction de leur origine. En effet, les individus d'origine belge ne constituent que 63% du total des figures musicales condamnées au Tribunal correctionnel de Liège. Nous constatons que Liège et son arrondissement judiciaire constituent un centre géographique privilégié pour des étrangers du fait de sa position limitrophe. Mais il serait presque impossible de calculer la totalité d'individus ayant élu domicile sur le territoire belge pour notre période de référence du fait de son nombre, de son caractère mobile mais aussi de sa discrétion. Cependant nous avons retrouvé une forte représentation (TABLEAU 5) de ces individus immigrés dans le milieu des professions musicales ambulantes.

Nous retrouvons au sein de cette population migrante pas moins de douze nationalités différentes : française, prussienne, néerlandaise, luxembourgeoise, italienne, irlandaise, polonaise, hongroise, russe, suisse, autrichienne et corse. La population migrante représente 60% des musiciens, chanteurs ambulants et joueurs d'orgue et 32 % des colporteurs, profession qui semble donc quand même majoritairement pratiquée par des individus d'origine belge.

TABLEAU 5 – Origines géographiques des prévenus pour les années 1883 à 1900 sur l'arrondissement judiciaire du Tribunal correctionnel de Liège.

Pays d'origine	Figures musicales (pop : 346)	Musiciens, chanteurs ambulants, joueurs d'orgue (pop : 40)	Colporteurs (pop : 278)
Belgique	218 (63%)	16 (40%)	190 (68%)
France	42	7	27
Prusse	53	10	40
Pays-Bas	13	1	9
Luxembourg	6	1	5
Italie	3	2	-
Irlande	1	1	-
Pologne	1	-	-
Hongrie	2	-	2
Russie	2	-	2
Suisse	2	1	1
Autriche	2	-	2
Corse	1	1	-
Total origines étrangères	128 (37%)	24 (60%)	88 (32%)

La principale nationalité représentée autant chez les musiciens ambulants que chez les colporteurs est la population réunie sous l'origine prussienne, généralisant habitants de l'Allemagne et du Royaume de Prusse, soit de l'Allemagne et de l'ouest de la Pologne actuelle. Ce groupe représente pour 45% des colporteurs et pour 41% des musiciens ambulants. La plupart d'entre eux viennent de villes frontalières telles que Francfort, Aix-la-Chapelle ou Cologne, mais une grande partie est originaire d'Alsace-Lorraine, de Bavière et plus rarement de la région berlinoise. Nous pouvons déjà souligner que les individus nés dans les régions frontalières et en Alsace-Lorraine sont de manière générale domiciliés à Liège ou à Verviers, contrairement à ceux venant de régions plus éloignées qui sont essentiellement, mais pas exclusivement, sans domicile fixe et poursuivis pour séjour illégal sur le territoire.

La seconde catégorie d'étrangers vient également d'un pays limitrophe à la Belgique bien que géographiquement opposé à Liège. La population migrante française a deux épicentres d'origine : le nord de la France (Calais, Lille, Maubeuge, Reims, Roubaix), et dans une moindre mesure, les régions frontalières de la Meuse et de l'Ardenne, ainsi que Paris. Soulignons que la proportion de colporteurs français par rapport au total des figures musicales est nettement inférieure à celle des prussiens et allemands (64% contre 75%), du fait qu'il y a davantage de diversité de professions artistiques, tels que des acrobates et saltimbanques, venant pour la plupart de Paris et des régions environnantes. Il n'y a cependant pas de règle explicite pour la population française concernant la relation entre les condamnations pour séjour illégal et la région d'origine.

La majorité des individus venant des deux derniers pays limitrophes, soit les Pays-Bas et le Luxembourg, viennent de villes frontalières de la Belgique et peu éloignées de Liège : Maastricht, Ijsden, Heerlen, Ruremonde du côté néerlandais et Echternach du côté luxembourgeois ; trois individus hollandais sont originaires d'Amsterdam et de La Haye. Musiciens ambulants et colporteurs de ces deux pays se distinguent du fait que les colporteurs sont presque tous résidents et domiciliés en Belgique, à l'opposé des musiciens ambulants et autres professions artistiques qui sont tous sans domicile fixe.

Il reste encore d'autres ressortissants européens à citer tels que des individus en provenance d'Irlande, de Pologne, de Russie, d'Autriche et de Hongrie. Malheureusement la disparité et la représentation moins forte de ces dernières dans les archives judiciaires ne permettent pas d'établir des profils sociologiques évidents. Reste enfin la population italienne qui est très peu représentée dans les archives du Tribunal correctionnel de Liège pour les années 1883 à 1900. Cependant, de nombreux autres témoignages provenant des archives de la Cour

d'appel de Bruxelles mentionnent à plusieurs reprises pour la période de 1830 à 1881 des arrestations de musiciens ambulants italiens accusés de mendicité, vol, vagabondage, coups et blessures, et même pour rapt de mineur. Certains sont inscrits et domiciliés en Belgique et d'autres sont répertoriés comme irréguliers. Dans ces rapports du tribunal, chaque affaire d'arrestation de musiciens ambulants italiens est accompagnée d'une liste spécifiant le nom de chaque individu inculpé nous renseignant sur le nombre de personnes allant parfois jusqu'à cinq ou six individus, s'agissant très souvent de familles ou de groupes réunis autour d'un ou plusieurs adultes. Nous pouvons donc assurer que la population migrante italienne n'était pas étrangère au phénomène des musiciens ambulants pour la période de notre recherche en Belgique, cependant leur quasi absence de Liège pour la période de 1883 à 1900 est difficilement explicable. Une hypothèse à explorer serait qu'à défaut de se retrouver dans une ville partageant une même langue, la population italienne préférerait une ville plus grande ou plus centrale comme Bruxelles.

L'âge moyen des individus par origine géographique, toutes professions confondues, met en évidence la représentation de certaines classes d'âge dans la pratique musicale urbaine du XIX^{ème} siècle, bien qu'il soit difficile d'établir une règle dans le cas des nationalités représentées de façon trop singulière. La population des résidents belges permet de percevoir une nette différence d'âge entre musiciens ambulants et colporteurs. Il y a une différence de huit ans qui confirme l'idée, en tout cas pour les citoyens belges, que la criminalité va grandissante en fonction de l'âge chez les musiciens ambulants. L'âge moyen d'un peu plus de trente-trois ans des colporteurs est en revanche indice d'un groupe social relativement jeune.

TABLEAU 6 : Âge moyen par origine des figures musicales, musiciens ambulants et colporteurs pour les années 1883 à 1900 sur l'arrondissement judiciaire du Tribunal correctionnel de Liège.

Pays d'origine	Figures musicales	Musiciens, chanteurs ambulants, joueurs d'orgue	Colporteurs
Belgique	33,7	41,3	33,6
France	31,5	36,8	34,8
Prusse	35,6	41,1	35,4
Pays-Bas	34,4	25	34
Luxembourg	43	45	46,6
Italie	25,8	21,5	-
Irlande	55	55	-
Pologne	26	-	-
Hongrie	22	-	22
Russie	33	-	33
Suisse	39,33	33	58
Autriche	24,5	-	24,5
Corse	30	30	-

Au sein des populations d'origine étrangère surreprésentées comme la France et la Prusse, nous retrouvons cette même distinction d'âge entre colporteurs en moyenne plus jeunes et musiciens ambulants plus âgés, avec une même tranche d'âge pour ce qui est des colporteurs. Cette séparation est d'autant plus marquée chez les individus d'origine prussienne et allemande dont les moyennes sont assez similaires à celles des protagonistes belges, avec un écart de 6 ans entre les deux groupes (41,1 ans et 35,4 ans). La moyenne d'âge des colporteurs néerlandais, bien que moins représentés, s'élève également à une moyenne de 34 ans. On constate en revanche, même si l'échantillon est fort restreint, que l'âge des musiciens ambulants et des colporteurs luxembourgeois est plus élevé par rapport aux autres nationalités, belge comprise, avec une moyenne respective de 45 et 46,6 ans. Et comme déjà mentionné, il est difficile de construire une règle autour de la singularité des cas relatifs aux autres nationalités sous-représentées, néanmoins il était intéressant de mentionner leur présence dans le tableau des âges moyens (TABLEAU 6).

Considérant la population entière des musiciens ambulants et colporteurs étrangers, toutes nationalités confondues, nous constatons qu'un tiers des affaires liées à des individus nés à l'étranger désignent l'inculpé comme résidant légalement en Belgique alors que plus de la moitié sont soit sans domicile fixe, sans résidence connue ou déclarés par le tribunal comme

fugitifs. Dans le cas des musiciens ambulants étrangers, seulement 30% des individus sont domiciliés en Belgique. Ce pourcentage s'élève à 42% si l'on prend en compte les individus domiciliés dans un autre pays. La somme des étrangers sans aucune résidence légale constitue de ce fait 58% du total des musiciens ambulants. Il y a en revanche presque équivalence dans la proportion de domiciliés ou non-domiciliés au niveau des inculpations de colporteurs à nationalité étrangère. Il existe donc, comme annoncé dans le précédent chapitre, autant pour les colporteurs que pour les musiciens ambulants, plusieurs catégories internes aux professions étroitement liées au fait d'avoir une résidence ou non sur le territoire belge et donc d'avoir le droit ou non de pratiquer sa discipline ou profession. Nous remarquons dès lors qu'une partie de cette population étrangère se caractérise par sa marginalité et l'instabilité due à son irrégularité.

TABLEAU 7 – Mouvement géographique des figures musicales, chanteurs/musiciens ambulants et colporteurs inculpés entre 1883 et 1900 sur l'arrondissement judiciaire du Tribunal correctionnel de Liège¹.

	P. M.	M./C. amb.	Colp.
Né et domicilié dans la même ville	107	1	92
Né et domicilié ailleurs en Belgique	131	6	106
Né en Belgique et domicilié à l'étranger	2	0	2
Né en Belgique, sans domicile fixe/résidence connue	18	0	13
Total d'origine belge :	243	7	213
Né à l'étranger et domicilié en Belgique	56	8	42
Né et domicilié dans le même pays étranger	13	2	9
Né à l'étranger et domicilié dans un autre pays étranger	2	1	1
Né à l'étranger, sans domicile fixe/sans résidence connue/fugitif	79	15	54
Total d'origines étrangères :	150	26	106

La population des colporteurs belges, quant à elle, se divise essentiellement entre les individus « nés et domiciliés dans la même ville » à hauteur de plus ou moins 43% et les individus « nés et domiciliés ailleurs en Belgique » pour presque 50%. Pour cette catégorie des colporteurs belges, le nombre d'affaires comprenant un individu sans domicile fixe ou de

¹ Etant donné que la recherche s'effectue sur une période de dix-huit ans, deux facteurs viennent perturber de manière assez problématique l'extraction des données en vue de confection de statistiques. Le premier facteur est la présence de récidives pour un même individu. Le deuxième est le changement dans le temps de leur domicile ou de leur résidence, en fonction des récidives. Ce dernier facteur n'étant pas une valeur numérique, il est impossible d'en faire une moyenne. C'est pourquoi nous nous sommes résolu à établir le TABLEAU 7 en fonction des affaires et non pas des individus.

résidence inconnue ne représente que 6% des cas. Il en va de même pour la population des musiciens ambulants qui ne connaît pas de situation d'indigence telle que de ne pas avoir de résidence. Les cinq individus sans domiciles fixes répertoriés dans le TABLEAU 7 qui ne sont ni musiciens ambulants, ni colporteurs, sont en fait des forains et des saltimbanques. Cela peut expliquer en partie leur apparente irrégularité et c'est également ce qui distingue entre autres le forain du colporteur. Ce dernier doit effectivement légalement avoir un domicile qu'il regagne au terme de chaque cycle d'itinérance¹. Néanmoins, les différents tableaux statistiques présentés jusqu'à maintenant montrent que la réalité des situations n'est pas toujours aussi claire.

Nous distinguons donc au sein de notre population musicale, en excluant les professions sédentarisées telles que les imprimeurs et les vendeurs de journaux, deux classes d'individus : les *réguliers* et les *irréguliers*.

Les premiers, que ce soit les colporteurs, les musiciens ambulants ou les forains, sont des individus domiciliés en Belgique. Ils sont belges d'origine ou immigrés, et ce statut leur assure une certaine stabilité vis-à-vis des autorisations communales. Mais quelle que soit l'impression de stabilité, il reste un regard des autorités locales sur l'acquisition du droit d'exposer et d'exercer son activité. Celle-ci ne tient parfois qu'à un fil et au bon vouloir de l'administration. L'instabilité légale des musiciens ambulants et des colporteurs est donc intimement liée à la profession dont l'activité se fait sur la voie publique. Nous retrouvons dans cette catégorie beaucoup d'individus provenant de pays limitrophe (français, hollandais, luxembourgeois, rhénans), mais ayant acquis un domicile sur le territoire.

Les seconds sont quant à eux des individus caractérisés par leur origine davantage éloignée (Bavière, Hongrie, Russie, Pologne, Italie). Ils n'ont qu'une « résidence » sur le territoire belge et non pas un domicile². Ces individus n'ont en général que très peu de chance de rester dans le pays car une condamnation d'une personne sans identité pour séjour illégal menait manifestement à un emprisonnement dans un *dépôt de mendicité*. On imposait ensuite une *feuille de route* à ces individus permettant aux autorités de maintenir un contrôle sur le chemin pris par l'individu lors de son expulsion. L'individu récidiviste pris en « rupture de ban

¹ Dans le cas des colporteurs urbains, en opposition au colporteurs ruraux, le « cycle d'itinérance » est quotidien, voire pas du tout itinérant. JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 308.

² Cela n'exclut pas qu'il y ait des individus en provenance de pays limitrophes n'acquérant jamais de domicile en Belgique, et des individus d'origine étrangère « lointaine » ayant un domicile sur le territoire. Nous décrivons ici les deux dominantes issues du traitement statistique des données.

d'expulsion » parce qu'il avait dévié du chemin prévu, était à nouveau emprisonné pour une période plus ou moins équivalente en fonction des circonstances de l'arrestation et à nouveau sommé de regagner la frontière et quitter le territoire dans les plus brefs délais¹. Il y avait sans aucun doute parmi la population des colporteurs et des musiciens ambulants une tendance très forte à la récidive. Et la prolifération de ces derniers dans les zones urbaines fut assimilée par les autorités comme faisant partie d'un phénomène de mendicité croissante.

Les communes furent tenues par le ministère de la Sureté d'en gérer l'importance et diverses mesures furent ainsi adoptées par les administrations locales². Liège ne fait pas cas à part dans cette dynamique de chasse aux sorcières. Pour remédier au problème du vagabondage et de la mendicité, on verra notamment l'établissement de *dépôts de mendicité*, de *maisons de refuge* et d'*écoles de bienfaisance*, telle que le prévoit la *Loi du 27 novembre 1891 pour la répression du vagabondage*. Cette même loi prévoit respectivement à ces articles 9 et 10 que :

« 9. Tout individu trouvé mendiant pourra être arrêté et traduit devant le tribunal de police.

10. Les étrangers adultes et valides ne résidant pas en Belgique qui seront trouvés mendiants ou en état de vagabondage pourront être immédiatement reconduits à la frontière. »

En 1882, la ville de Liège connaît la création d'une Brigade de sureté dont l'objectif premier est de faire appliquer les lois et règlements relatifs à la répression du vagabondage et de la mendicité dans les zones urbaines. Les relevés annuels des crimes et délits constatés par la brigade sont plutôt éloquentes et surtout représentatifs de l'efficacité des mesures prises mais également de l'ampleur du phénomène de mendicité dans la ville. Aussi, les relevés font acte d'une présence impressionnante de vagabonds et de mendiants dans la ville pour les années 1882 à 1894, avec un pic de procès-verbaux en 1891 atteignant presque le millier d'infractions répertoriées et deux-cent-soixante-trois expulsions d'étrangers sans emplois du territoire³. Cette année correspond à l'année de promulgation de la loi fédérale sur la répression du vagabondage du 27 novembre 1891 qui se traduit au niveau local en une grande opération de quadrillage méthodique de la ville accompagné d'une gestion rigoureuse des individus irréguliers.

Toutes les infractions relevées dans le TABLEAU 8, relatif à la Brigade de sureté liégeoise, ne paraissent pas dans les archives du Tribunal correctionnel, du moins pour ce qui

¹ VAN TIGGELEN Ph. J., *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Musée Instrumental, 1983, p. 33.

² *Idem*, p. 35.

³ Relevé des instructions et procès-verbaux faits par la Brigade de sureté pendant les années 1882 à 1894 ; Dossier relatif à la *Loi du 27 novembre 1891 relative à la répression du vagabondage et de la mendicité* ; Administration communale de Liège dans A. V. Liège, *Fond « Manifestations et les grèves à Liège de l'an IV à 1914*, PII Carton XIX 1-94.

concerne l'accompagnement systématique des étrangers à la frontière. Il n'apparaît dans ces rapports judiciaires que les condamnations pour rupture de ban d'expulsion. Cela pourrait expliquer la représentation mineure des personnes considérées comme musiciens ambulants dans les rapports du Tribunal correctionnel de Liège.

TABLEAU 8 – Relevé des instructions et procès-verbaux faits par la Brigade de Sureté de Liège pendant les années 1882 à 1894.

	Rupture de ban d'expulsion	Etrangers sans emploi reconduits à la frontière	Vagabondage, mendicité
1882	12	-	783
1883	21	-	721
1884	14	-	-
1885	-	277	466
1886	29	80	407
1887	21	102	461
1888	12	145	447
1889	17	141	485
1890	35	171	662
1891	39	263	974
1892	23	125	543
1893	22	89	386
1894	-	149	599

La promulgation de la loi du 27 novembre 1891 et le pic d'expulsion soudain qui en fut la conséquence sont l'expression d'une relation tendue entre différents niveaux de pouvoir. En effet, les injonctions et ordonnances au niveau national sur la gestion des mendiants et vagabonds imposait aux administrations locales de gérer et financer les différents *hospices de bienfaisance* et *dépôts de mendicité*, la plupart du temps surpeuplés. Il leur incombait également de payer les salaires accordés aux pensionnaires en formation ainsi que les différents crédits accordés à l'accompagnement des voyageurs indigents¹. La charge financière de la gestion des vagabonds était donc lourde et les administrations locales réagissaient à celle-ci en modérant leur implication dans l'application stricte des dispositions nationales, notamment dans la

¹ *Bulletin administratif de Liège*, 1886, séance du 5 novembre 1886 sur « *Crédit supplémentaire pour les frais de route aux voyageurs indigents* ».

transmission systématique des dossiers à la Sureté publique¹. Un cycle de répression des délits au niveau local s'est donc constitué sur base d'un rappel régulier de l'administrateur de la Sureté publique aux localités. Sous formes de circulaires, ces injonctions ministérielles sommaient les communes d'accomplir leur devoir quant à l'interpellation des musiciens ambulants et vagabonds assimilés. Ces rappels intervenaient généralement lorsqu'un mécontentement généralisé grandissait dans l'opinion publique, souvent lié à un crime majeur ou inhabituel commis par un ou plusieurs musiciens ambulants ou colporteurs².

Cette dynamique entre national et local donna naissance au phénomène des « razzias » ou des traques, opérées par la police lorsque lesdites circulaires étaient émises par la Sureté. La police organisait de cette manière de larges opérations d'interpellations d'individus dans des endroits ciblés. La démarche en fut d'autant plus facilitée par les règlements locaux comme le rappellent les articles 2 et 4 du bulletin communal de la ville de Liège du 11 mars 1840 traitant de « Etrangers – Résidence à Liège – Obligations qui leurs sont imposées ainsi qu'aux aubergistes », en accord avec l'article 555 du code pénal :

« Art. 2. Les aubergistes, logeurs et autres personnes tenant appartements, chambres ou maisons garnies, chez lesquels des étrangers s'établiront, devront prévenir ces derniers de l'obligation imposée par l'art. 1^{er}. Il leur est expressément défendu de loger *plus de trois jours* un étranger qui n'aurait pas, en déans (sic) ce terme, accompli la formalité prescrite par ledit article. (...) »

Art. 4. Les aubergistes, logeurs et autres qui inscriraient dans leurs registres des noms qu'ils sauraient n'être pas ceux des individus logés chez eux, ou qui auraient remis au Commissaire de police de fausses déclarations, seront traduits au tribunal de police correctionnelle pour être punis en conformité de l'art. 154 § 2, du code pénal. »

Le type de règlement ici mentionné complique réellement les mouvements des musiciens ambulants et des colporteurs irréguliers. Ces traques policières sont également facilitées par d'autres facteurs tels que la proximité des colporteurs urbains vis-à-vis de leur résidence. Leur logement occupe de fait généralement une position géographique centrale dans leur réseau d'écoulement de marchandise puisque ceux-ci sont piétons et conduisent parfois une charrette³. Cette dernière leur sert à transporter leur marchandise ou un instrument de musique plus volumineux comme l'orgue de barbarie. Une autre raison est que les colporteurs et les musiciens ambulants portent leurs activités dans des lieux d'affluence dans l'espoir

¹ VAN TIGGELEN Ph. J., *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Musée Instrumental, 1983, p. 34.

² *Ibidem*.

³ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 332.

d'avoir de plus gros bénéfiques. Dans cette même logique, les vagabonds et mendiants jouant d'un instrument sont aisément localisables.

Les témoignages de pratiques de la traque policière, au plus grand malheur évidemment de ses victimes, a un intérêt tout particulier pour les disciplines historique, sociologique et musicologique. Les traques policières ont permis de conserver des procès-verbaux transmis de la police locale aux Ministère de la Sureté dépeignant des vues d'ensemble plus complètes que les simples contrôles d'identité d'individus seuls interpellés dans la rue. En effet, on y retrouve des listes d'individus interpellés en groupe du fait d'un lieu de résidence commun ou d'une même zone d'activité. Chacun de ces procès-verbaux comprend un descriptif des circonstances de leur arrestation rédigé par les agents de police ou par le greffier lors de l'audience. Cela nous permet d'établir des liens entre individus appartenant à un supposé même groupe social.

Nous retrouvons déjà ce cas particulier de traque soixante ans avant la *Loi du 27 novembre 1891* dans les archives de la Cour d'appel de Bruxelles. Un rapport des agents de police Gerardi et Dehaes, en 1830 à Bruxelles, décrit ainsi :

« Het jaar Achtien hondert Dertig, den een dertigsten January voor ons onderget [...] de Agenten van policie der Eerste en tweede klass dezen Stad zijnde van permanentie zijn gebragt geworden door de Stads wachters, Petrus Quenon, Miller de Shuyt de Genaamde : 1° Ceradi Carlo, oud 15 jaaren, geboren te Macinso, 2° Antonius Ceradi, oud 15 jaaren, geboortig te Pozzo, rondloopende musikante, 3° Franciscus, Mazzi, oud 53 Jaaren gebooren te Strella, 4° Dominicus Mazzi, 14 jaaren gebooren te Strella, 5° Josephus Mazzi, oud acht jaaren insgelijk gebooren te Strella, 6° Horace Siguini, oud 14 jaaren geboortig te Labetto, de welke zij volgens hunne Verkering aan ons gedaan, hadde aangehouden als de zelve bedelende hebben bevonden, in voorscheyde Straeten, dezen Stad, aan de aldan voorbijgaande persoonen, diens volgens hebben wij hun gebracht in het gevangenuys / gezegd / amigo, en aldus te boek gesteld, als aangeklaad van bedelary tot dat er verder ten hunne opzichte bepaald zal worden. [Van] alle heb welk wij het tegenwoordig hebben opgesteld om te dienen waar nodig (...) ¹ »

Il s'agit d'un rapport sur l'arrestation pour vagabondage de six individus, cinq mineurs d'âge et un adulte : Carlo Ceradi, 15 ans ; Antonius Ceradi, 15 ans ; Franciscus Mazzi, 53 ans ; Dominicus Mazzi, 14 ans ; Josephus Mazzi, 8 ans ; et Horace Siguini, 14 ans. Les six individus interpellés sont envoyés au dépôt de mendicité l'*Amigo*, bien connu comme lieu de passage de tous les mendiants et vagabonds arrêtés à Bruxelles au XIX^{ème} siècle. Nous y apprenons que ces individus sont tous originaires de localités du nord de l'Italie. Il s'agirait selon le rapport du Duché de Parme et plus précisément de la région entre Milan et Turin. Il semblerait également qu'il y ait des liens de parenté entre eux. L'interrogatoire des Ceradi et des Mazzi lors du procès

¹ Dehaes et Gerardi, 31 janvier 1830 ; Rapport de police, 1^{er} février 1830, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°554.

de ces derniers révèle que tous résidaient non-loin de la Place Sainte Catherine à Bruxelles. Le père Mazzi soutient être arrivé à Bruxelles la veille de son arrestation avec ses deux enfants et d'avoir été arrêté sans justification pour mendicité à son domicile. Carlo Ceradi assume la même version, hormis que lui et son frère sont arrivés avant Franciscus Mazzi et sa famille au logement où ils ont été arrêtés. Il reste Horace Siguini qui lui est le seul membre du groupe à avoir été interpellé, en reconnaissance des faits, alors qu'il jouait de l'orgue dans les rues de Bruxelles. Il n'a d'ailleurs pas de lien certain avec les autres hormis son origine italienne. L'arrestation groupée des Ceradi et Mazzi est due au fait qu'ils ont été aperçus à diverses reprises, notamment Rue du Lavoir et près du Parc Royal, à mendier accompagnés de petits orgues (*orgeltjes*) et d'animaux, chien et singe. Les suspects n'étaient pas non plus correctement inscrits dans les registres du logement où ils se trouvaient. Chacun d'entre eux est condamné à un mois d'emprisonnement et à une amende collective de huit florins et nonante cents et demi, après quoi ils seront reconduits à la frontière du royaume.

Cette situation est un exemple classique de musiciens ambulants pris pour vagabondage et mendicité, et victimes d'une opération ciblée de la police. Aussi on peut comprendre dans cette affaire que l'observation pendant la journée des musiciens a mené à une traque de leur domicile dans les environs de leur zone d'activité. La traque ayant ensuite été facilitée par le règlement imposant aux aubergistes et logeurs de déclarer leurs occupants. De même cette affaire rend compte de la logique pour les musiciens ambulants d'origine étrangère de se rassembler entre personnes de mêmes nationalités, voire de mêmes régions d'origine, et bien souvent en famille, même réduite.

Il nous est désormais plus facile d'imaginer que la société belge du XIX^{ème} siècle conservait une idée relativement négative du colportage et de la pratique musicale ambulante, étant donné le lien intime que ce milieu entretenait avec le vagabondage, l'errance et la mendicité. Mais les colporteurs et musiciens le doivent aussi à la criminalité caractéristique du milieu étudiée dans le chapitre précédent. Nous savons que l'analyse de sources archivistiques n'expose qu'une part de la réalité, néanmoins il est certain que les colporteurs et musiciens ambulants furent victimes d'amalgames et d'assimilations et que cela contribua à leur donner un caractère négatif dans l'imaginaire collectif, dynamique entretenue par les échos qu'en faisait la presse¹.

¹ VAN TIGGELEN Ph. J., *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Musée Instrumental, 1983, p. 34.

La mobilité des professions musicales ambulantes est une caractéristique déterminante dans la définition de celles-ci. Le caractère itinérant détermine de manière évidente les habitudes professionnelles des colporteurs et musiciens ambulants. Mais ce caractère apparaît surtout au sein des populations migrantes pour lesquelles la mobilité et l'itinérance prennent une dimension supérieure encore, puisque s'appliquant à l'itinérance quotidienne mais aussi à celle d'une vie. Cette mobilité liée à l'immigration est sans aucun doute synonyme d'une instabilité supplémentaire dans le mode de vie des professions musicales ambulantes. Nous verrons dans le prochain chapitre que les conditions de vie de nos individus colporteurs et musiciens ambulants influenceront considérablement leur manière de faire société tant vis-à-vis de la société globale que de communautés réduites comme la famille, et que la thématique migratoire a sa part de responsabilité dans certaines des mécaniques sociales de nos protagonistes.

Chapitre IV : Musique et société

- Un regard global

Nous avons déjà démontré à diverses reprises que les musiciens ambulants, colporteurs et autres saltimbanques, faisaient partie des préoccupations de la société de l'époque comme en témoignent les différentes législations et règlements. À ceux-ci s'ajoutèrent certaines dynamiques policières locales comme les traques dont l'objectif était d'endiguer l'explosion de musiciens ambulants et de colporteurs dans les rues des villes. Nous pouvons également assurer qu'une grande partie de cette population se caractérise par son indigence, elle-même liée à l'origine de l'individu et de sa (non-)régularité sur le territoire belge. Cette irrégularité situationnelle est généralement prise au sérieux par les administrations locales qui vont assurer le placement des individus pris pour vagabondage dans les dépôts de mendicité. Le musicien ambulant ou colporteur ainsi pris en « flagrant délit de mendicité » était presque immédiatement conduit au dépôt pour jugement puis renvoyé à la frontière.

Néanmoins ces passages en *maison de retenue* n'étaient que rarement synonymes d'oisiveté. Les règlements sur la répression du vagabondage prévoyaient en effet que chaque individu devait travailler et se verrait attribuer un salaire journalier. Sauf retrait en cas de mesure disciplinaire, ce salaire servait à constituer une « masse de sortie », soit un petit capital, lors de leur libération¹. Dans cette même logique de prise en charge, les individus âgés de moins de dix-huit ans pris pour raison de vagabondage ou de mendicité étaient automatiquement envoyés dans une *école de bienfaisance* le temps de l'internement. Les individus âgés de moins de seize ans étaient en plus séparés des individus plus âgés arrivés en même temps de manière à casser une éventuelle dynamique négative interne au groupe et à protéger les mineurs des agissements des adultes, et ce quel que soit le lien entre les individus².

Il y a donc ici témoignage d'une certaine volonté de prise en charge, au moins théorique, par la société du phénomène de la mendicité et du vagabondage, très présent dans le milieu des musiciens ambulants d'origine étrangère³. Sont mises en place toutes sortes de mesures que

¹ Loi du 27 novembre 1891 pour la répression du vagabondage et de la mendicité, art. 8.

² Cela s'adresse autant aux parents qu'à un éventuel tuteur : *Idem*, art. 28 et 30.

³ Nous sous-entendons que la volonté politique de prise en charge des mendiants et vagabonds ne devait pas toujours parfaitement coller à la réalité. En effet, les institutions de bienfaisances, qui souvent n'étaient rien d'autre qu'une prison communale comme l'*Amigo* dans l'affaire Ceradi et Mazzi à Bruxelles en 1830, étaient la plupart

l'on pourrait considérer comme des politiques sociales. Il est d'ailleurs à noter qu'assez ironiquement, une partie du financement accordé à ces institutions de bienfaisance provient des taxes de bienfaisance imposées à toutes les représentations artistiques publiques données dans la ville (théâtre, kiosque, cirque, *etc.*). Mais finalement les dispositions allant à l'encontre des musiciens ambulants ne semblent pas directement dirigées contre la musique elle-même, bien que l'on retrouve certains témoignages dépeignant la pénibilité esthétique des prestations artistiques, mais contre un phénomène perturbant l'ordre public. Rappelons d'ailleurs que l'activité des colporteurs et musiciens ambulants ne se limite pas à l'unique prestation musicale sur la voie publique mais s'applique également au porte-à-porte.

La population des individus non-résidents ne constitue toutefois pas l'ensemble des professions artistiques ambulantes et leurs conditions de vie ne sont pas à généraliser à l'ensemble de nos personnages musicaux. Pourtant l'indigence et la marginalité restent des caractéristiques qui vont définir certains individus domiciliés en Belgique, surtout chez les musiciens ambulants. Autant leur régularité sera reconnue par l'administration locale, autant leur profession sera souvent l'expression d'une dernière chance avant de devoir vivre à la charge de la bienfaisance publique¹. On retrouvera parmi ces individus marginalisés de nombreux cas de handicaps ou d'âge trop avancé, ne permettant plus à la personne de travailler. C'est le cas notamment du musicien ambulant liégeois Jean Charles Jacquemin, âgé de 58 ans. Ce dernier fut inculpé à diverses reprises en 1899 pour outrage aux mœurs et attentat à la pudeur en public². Le tribunal correctionnel de Liège prit la décision de l'envoyer en asile, étant donné ses troubles mentaux avancés. Ou encore Louis Picard, joueur d'orgue de Herstal, âgé de 71 ans, arrêté la même année pour ivresse scandaleuse et désordre sur la voie publique³. Mais on retrouvera aussi simplement des cas de chômage prolongé ou de banqueroute commerciale menant à un mode de vie ambulante obligé.

Les conditions socio-économiques précaires d'une partie des musiciens ambulants et colporteurs belges diffèrent finalement assez peu de la situation des individus d'origines étrangères venus chercher des conditions de vie meilleures en Belgique. Les deux catégories se retrouvent contraintes par les mêmes règles de contrôle administratif et policier à propos des

du temps victime de surpopulation et ne pouvait donc idéalement pas prendre en charge ses résidents comme la loi le prévoyait. VAN TIGGELEN Ph. J., *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Musée Instrumental, 1983, p. 34.

¹ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 339.

² Minutes de jugement, 6 mai 1900 et 2 juin 1900, dans A. E. Liège, *Tribunal correctionnel de Liège*, E146-147.

³ Minute de jugement, 30 décembre 1899, dans A. E. Liège, *Tribunal correctionnel de Liège*, E125.

droits d'exposition sur la voie publique. Il est cependant vrai que les belges ont *a priori* plus de facilité pour l'acquisition d'un *certificat de moralité* ou d'une *feuille de route*. La nuance entre les deux groupes se trouve dans les raisons de s'orienter vers une profession ambulante : l'un fuit les conditions de vie de sa région d'origine, l'autre lutte contre sa propre condition socio-économique. Mais dans les deux cas, le passage par les institutions de bienfaisance sera obligatoire dans le cas de mendicité ou de vagabondage et les deux populations additionnées ne font qu'accroître le phénomène d'indigence dans les rues. Nous comprenons donc que c'est la misère qui pousse le plus souvent l'individu à s'orienter vers le colportage ou l'activité de musicien ambulant.

Les conditions de vie précaires des colporteurs ne sont néanmoins pas les seuls facteurs exacerbant les considérations négatives de la société sur ces derniers. En effet, comme suggéré dans les quelques éléments de législation belge du XIX^{ème} siècle cités dans le CHAPITRE II « MUSIQUE ET JUSTICE », la population de la ville n'hésite pas à dénoncer le comportement intrusif des colporteurs et marchands ambulants. Une ordonnance du Conseil communal de Liège de 1846 sur le colportage en témoigne :

« Le Conseil,

Considérant que la tranquillité des habitants est incessamment troublée par une multitude de colporteurs ou marchands ambulants qui sonnent aux portes et s'introduisent dans l'intérieur des maisons, soit pour exposer réellement en vente, soit pour mendier sous le prétexte de vendre de menues marchandises de toute nature.¹ »

Et le Conseil communal de Liège simplement de constater, cette fois-ci de façon un peu plus nuancée, *via* les rapports de la commission de police dans une autre séance du 7 juin 1878 :

« Dans ces derniers temps, le colportage avait pris à Liège une extension telle qu'il était devenu impossible à l'autorité communale de ne pas prendre des mesures en vue de le restreindre dans de justes limites. D'autre part, certains de nos marchés semblaient avoir changé de destination, tant était considérable le nombre de marchand vendant des marchandises les plus diverses (...) Le Collège et votre commission de police ont pensé qu'il y avait lieu de prendre des mesures, non pour l'interdire complètement, l'intérêt général, celui des habitants des quartiers excentriques surtout, s'opposant à une interdiction absolue de ce genre, mais pour le restreindre dans de justes limites et ne l'autoriser à l'avenir que lorsqu'il répondra à un besoin réel de la population. Dans ce but, nous vous proposons d'interdire le stationnement, même momentanément, sur la voie publique, pour y étaler des marchandises ou y exercer une industrie quelconque (...) ² »

¹ Ordonnance de la ville de Liège, sur le colportage, 1846, dans A. V. Liège, *bulletins administratifs de la ville de Liège*, L. 1846.

² *Bulletin administratif de Liège*, 1878, séance du 7 novembre 1878 sur « Modifications à l'art. 65 du règlement sur la voirie ».

Ou encore une interpellation relative au commerce ambulant lors de la séance du 29 mars 1878 :

« Parmi les pièces adressées au Conseil, se trouve une pétition d'un grand nombre de négociants de la ville, demandant la suppression du colportage. (...) Il me paraît que le colportage est un véritable privilège. En effet, les personnes qui stationnent sur la rue, trouvent un écoulement assez facile de leurs marchandises, ne paient cependant pour ainsi dire pas de contributions, tandis que nos petits négociants sont obligés de payer des loyers d'un prix élevé, d'importantes patentes et de fortes contributions.¹ »

Nous constatons donc que, à l'instar du phénomène de mendicité et de vagabondage, l'activité de colportage prend des proportions bien trop importantes dans la société et dans le paysage urbain, et que celui-ci finit par menacer gravement la tranquillité des citoyens et l'ordre public dans la ville. La surreprésentation des colporteurs dans la rue et la technique commerciale du porte-à-porte révèlent une démarche jugée par la population trop intrusive et qui, de plus, souvent cache une forme de mendicité derrière un faux commerce². Nous apprenons également qu'une grande partie du mécontentement dans la population n'est cependant pas généralisé et concerne essentiellement le secteur marchand sédentaire, soit les marchands et artisans ayant une boutique ou un office. Ceux-ci sont en effet navrés de constater qu'une partie des colporteurs parvient à échapper aux impositions et autres règles fiscales, grâce au caractère ambulant de leur activité, et qu'ils constituent de la sorte une concurrence de poids. L'aspect négatif de cette concurrence est toutefois à nuancer au niveau de l'opinion publique générale dans l'idée où les colporteurs sont essentiels à la vie des quartiers excentrés, dépourvus de certains commerces de proximité ou de moyens de se rendre dans le centre-ville.

En fin de compte, l'opinion publique n'est pas unanime sur la question du colportage (et par assimilation, sur la question de la musique ambulante) qui n'est d'ailleurs jamais entièrement interdit. Les administrations locales privilégieront des politiques moins explicites et plus douces comme l'« interdiction de stationnement », la réglementation des moyens de transport employés pour le déplacement des marchandises ou encore l'« interdiction d'usage d'instruments d'appel bruyants³ », pour contrecarrer les commerces ambulants, sans définitivement les interdire. Le véritable problème pour les localités, en dehors du commerce déloyal des colporteurs, c'est la surpopulation des vagabonds et des mendiants dans les rues.

¹ *Bulletin administratif de Liège*, 1878, séance du 29 mars 1878 sur « Interpellation de M. Attout relative au commerce ambulant ».

² *Idem*.

³ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 315.

- Une communauté pour survivre

Parmi les dossiers d'arrestations de personnages musicaux, il a souvent été question de liens familiaux entre les différents acteurs présents. Nous l'avons vu notamment grâce aux phénomènes des *traques policières* à la Sureté publique ou simplement dans les minutes de jugement du Tribunal correctionnel. Mais la formation de groupes sociaux sur base des liens familiaux ne constitue pas l'unique lien communautaire des professions musicales ambulantes, puisque l'on sait que les individus d'origine étrangère se rassemblaient autour de leur origine commune. Néanmoins, le lien familial semble être un élément révélateur de certaines dynamiques typiques du milieu des professions ambulantes. Dans ce sous-chapitre, nous verrons donc la place de la famille dans le milieu des personnages musicaux ambulants, mais aussi la place particulière de la femme et de l'enfant.

Comme nous l'avons mis en évidence, un des facteurs menant à l'activité de colportage ou la pratique musicale ambulante au XIX^{ème} siècle était la grande misère dont étaient victimes certains individus. Pour ces derniers, la musique et le commerce ambulants étaient des moyens de survie ultimes avant de sombrer définitivement dans la mendicité. Aussi, lorsque les adultes d'une famille devaient faillir à leur devoir de subvenir aux besoins familiaux, c'est en général la famille entière qui était amenée à pratiquer le colportage ou l'activité musicale ambulante de manière à restaurer un équilibre dans la capacité à survivre du groupe.

On va donc retrouver de nombreux couples mariés, essentiellement belges, travaillant de pair comme colporteurs, musiciens ambulants et saltimbanques. Les rapports judiciaires rapporteront d'ailleurs plusieurs cas d'inculpations groupées comme c'est le cas pour Jean-Baptiste et Anna Hacken, colporteurs liégeois âgés respectivement de 23 et 18 ans, arrêtés en 1896 pour vol et complicité de vol ; Léopold et Gertrude Chevelin, colporteurs tongrois, âgés de 30 et 23 ans, condamnés pour outrage et violence contre un agent de police ; ou encore Lambert et Gertrude Niesen, respectivement colporteur et marchande de beurre, âgés de 41 et 43 ans, condamnés pour avoir agressé le garde champêtre. Mais à côté de cela, nous trouverons également beaucoup de frères et sœurs agissant ensemble : les frères Balace, musiciens ambulants hollandais de 39 et 50 ans, condamnés en 1896 pour vol ; les frères Franz, colporteurs hollandais de 28 et 27 ans, condamnés en 1895 pour coups et blessure ; les sœurs Vanderstein, acrobates liégeoises de 39 et 36 ans, inculpées en 1887 pour « manœuvres frauduleuses dans l'objectif de s'approprier les biens d'autrui ». Et finalement, des groupes parents-enfants

comme Nicolas et Jacques Bairolle, forains de Bressoux âgés de 17 et 41 ans, accusés d'outrage et coups et blessures sur agent de police¹.

Concernant les adultes s'orientant, volontairement ou involontairement, vers le colportage ou la musique ambulante, il ne sera pas uniquement question d'hommes. En effet, il n'est pas rare de rencontrer des femmes dans le milieu de la musique ou du commerce ambulants. Celles-ci s'y retrouvent en général parce qu'elles espèrent ajouter une contribution personnelle à la solde de leur mari ou alors parce que ce dernier se retrouve dépossédé de son travail et qu'elles sont dès lors les seules à pouvoir répondre aux besoins économiques du foyer². Lors de la séance du 26 avril 1861 du conseil des échevins de la ville de Liège, le Bourgmestre décrit en ces mots la situation de certaines femmes risquant d'être privées de leur seul revenu provenant du colportage :

« Je demande quels sont les motifs si péremptoires qui ont engagés le Collège à recourir à une mesure qui compromet gravement l'existence d'un grand nombre de malheureux et qui occasionnera des pertes sensibles à une masse de petits commerçants. En effet, Messieurs, il est notoire que pour suppléer à l'insuffisance du salaire du mari, beaucoup de femmes d'honnêtes ouvriers trouvaient dans leur petit négoce le moyen de se procurer du pain pour leurs enfants. Pourquoi le leur ôter ? La misère n'est-elle donc pas assez grande pour que l'Administration croie pouvoir en augmenter les causes ? (...) Je ne veux pas par mon silence paraître donner mon assentiment à un acte administratif qui peut avoir pour conséquence de mettre une partie de nos concitoyens dans le cas de venir nous dire en nous tendant leurs mains décharnées : 'Nous pouvions vivre et grâce à vous, mandataires de la commune, nous mourrons de faim'.³ »

TABLEAU 9 – Représentation des genres parmi les personnages musicaux inculpés entre 1883 et 1900 dans l'arrondissement judiciaire du Tribunal correctionnel de Liège.

	Homme	Femme
Figures musicales	371 (85,5%)	63 (14,15%)
Chanteurs, musiciens ambulants et joueurs d'orgue	43 (97,7%)	1 (2,3%)
Colporteurs	287 (83,7%)	56 (16,3%)

¹ Minutes de jugement, 1887 à 1896, dans A. E. Liège, *Tribunal correctionnel de Liège*, E107-127.

² JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 340.

³ *Bulletin administratif de Liège*, 1861, séance du 26 avril 1861 sur « étalage sur échoppes ; interpellations de M. le Conseiller Lefebvre ».

Dans les rapports du Tribunal correctionnel de Liège pour les années 1883 à 1900, nous avons pu constater une présence certaine de femmes au sein de nos figures musicales. Effectivement, en termes d'affaires, la gente féminine représente un peu plus de 14% des personnages musicaux, plus de 16 % des colporteurs, mais en revanche seulement un cas de femme pour quarante-trois musiciens ambulants masculins. Il y a effectivement une apparente préférence des femmes pour l'activité du colportage. Ou alors la criminalité chez les femmes musiciennes ambulantes est nettement moins élevée que dans les autres groupes.

Une hypothèse qui nous semble davantage pertinente est que les femmes musiciennes se dirigeaient plus volontairement, et plus certainement encore sur ordonnance de l'autorité familiale masculine (père, frère, mari), vers les cafés-concerts plutôt que la voie publique. C'est du moins ce que semble témoigner le nombre de demandes pour chanter ou jouer dans des cafés-concerts recensées dans les registres de la police liégeoise pour la même époque. Et toutes ces demandes sont à l'initiative du père pour sa fille. On peut ajouter à cela que les demandes étaient couplées d'une demande de « dispense », soit d'une dérogation, concernant l'âge de la jeune fille, très souvent mineure¹. Nous avons ainsi l'exemple d'un musicien ambulant liégeois, surnommé le Vieux Freman, dont la demande d'autorisation en 1896 pour sa fille de dix-neuf ans de jouer de la mandoline au café-concert dit « Le Gambrinus » fut refusée par le bourgmestre pour raison de son âge². Les cafés-concerts, sorte de cabarets où on allait écouter de la musique tout en mangeant et buvant³, devaient probablement être plus lucratifs par rapport aux zones d'activités habituelles des musiciens ambulants. Certains des détails rencontrés dans notre recherche nous ont donc poussé à penser que la chanteuse de café-concert correspondait à une sorte d'équivalent féminin du musicien ambulant, lorsqu'il est question de mettre la famille au travail pour cause de raisons socio-économiques. Cela n'exclut évidemment pas la vocation artistique de certains individus, ni la présence dans les cafés-concerts de femmes plus âgées, qui seront mariées dans la plupart des cas. Comme par exemple, toujours à Liège, un

¹ Lors de la séance du Conseil des échevins de la Ville de Liège du 19 mai 1890, il est question d'interdire la présence de mineurs dans les cafés-concerts de la ville. En effet, les échevins déplorent la présence de jeunes filles mineures dans ces établissements et qui y sont, selon leurs dires, souvent appelées pour des buts inavouables. Aussi, le Conseil arrête que : « Dans les cafés-chantants, cafés-concerts et tous autres lieux publics, à l'exception des théâtres à proprement dits, (...) les filles ou femmes qui chantent, font de la musique ou sont employées comme artistes quelconques, ne peuvent, sauf dispense spéciale et écrite de l'Administration, être âgées de moins de vingt-et-un ans révolus ». Néanmoins, étant donné l'âge légal pour le mariage qui est de quinze ans, certains échevins considèrent que les jeunes filles âgées de moins de vingt-et-un ans sont capables de raisonner et donc de prendre des décisions par elle-même. Aussi, les dispenses peuvent être accordées à partir de cet âge légal de quinze ans.

² Registres Indicateurs de l'Ordre Public de la Ville de Liège pour l'année 1896, *Sûreté publique* dans A. V. Liège, *Fond « Manifestations et les grèves à Liège de l'an IV à 1914*, PIII H4.

³ O'CONNOR P., « Café-concert », *Grove Music Online*, 2001. [Consulté le 07/08/18]

certain C. d'Haese de Seraing qui reçoit en 1904 une autorisation pour sa femme de chanter dans les cafés-concerts de la ville¹.

TABLEAU 10 – Situation familiale des femmes.

	Personnages musicaux (49)	Musiciennes/chanteuses ambulantes, joueuses d'orgue (1)	Colporteuses (41)	Chanteuses de café-concert* (15)
Mariée	21	0	20	4
Divorcée	1	0	1	0
Veuve	6	0	6	0
Non mentionné	21	1	14	11

* Les chanteuses de café-concert ne sont pas comptabilisées dans le total des personnages musicaux.

Les minutes des jugements du Tribunal correctionnel de Liège pour les années 1883 à 1900 nous renseignent la plupart du temps sur la situation familiale des femmes recensées. Nous apprenons de cette manière que presque 50 % des colporteuses sont mariées. Ce chiffre monte à 65,8 % si l'on prend également en compte celles qui l'ont été. Les quatorze cas non-renseignés n'excluent pas non plus un éventuel mariage. Nous pouvons donc poser l'hypothèse que la majorité des colporteuses sont mariées, malheureusement nous n'avons retrouvé que quatre couples de colporteurs dans ces archives judiciaires. La situation familiale de la seule chanteuse ambulante répertoriée n'est pas renseignée.

Parmi les quarante-et-unes colporteuses recensées dans le TABLEAU 10, il y a vingt-neuf belges (71%) dont quinze femmes mariées, une divorcée et quatre veuves. Et pour ce qui est de la population d'origine étrangère, il y a quatre prussiennes (10%), trois hollandaises (7%), une française et une luxembourgeoise. La plupart d'entre elles sont mariées, viennent d'une région limitrophe et sont soit domiciliées en Belgique soit en Hollande. Il n'y a donc pas d'individus féminins issus de régions plus éloignées dans les archives consultées, mais cela n'exclut pas la possibilité qu'un homme se soit déplacé jusqu'en Belgique avec femme et enfant. Ceux-ci n'apparaissent seulement pas au niveau des condamnations. Il est toutefois des exceptions dont nous retrouvons un exemple à Bruxelles concernant des musiciens ambulants italiens arrêtés en

¹ Registres Indicateurs de l'Ordre Public de la Ville de Liège pour l'année 1904, *Sureté publique* dans A. V. Liège, *Fond « Manifestations et les grèves à Liège de l'an IV à 1914*, PIII H4.

1884 à Saint-Josse-ten-Noode pour « coups et blessures » sur agent de police¹. On apprend dans le rapport de cette affaire que les inculpés, François et Gaëtan Mascio, visiblement frères, et Véronique Capocci, étaient tous mariés. Les deux premiers en Belgique après leur arrivée, et la première en Italie, mais son mari semble vivre en Belgique avec une autre italienne avec qui il a eu des enfants. La musicienne ambulante recensée à Liège est d'origine française. Nous avons donc ici la preuve de femmes colporteuses ou musiciennes ambulantes d'origines étrangères plus éloignées.

Il y a une forte proportion de femmes mariées, cependant ce n'est pas une caractéristique qui les différencie de la gente masculine. En effet, ce constat ne peut être attribué qu'aux usages de l'époque de définir les femmes en fonction de leur situation familiale, soit en fonction de leur mari ou de leurs parents. L'apparition de la mention de civilité dans les affaires concernant des hommes est très faible. On peut cependant affirmer que les femmes étaient la plupart du temps liées à un homme, père, frère ou plus souvent mari. Même si dans certains cas la colporteuse ou la musicienne est veuve ou divorcée. Mais même dans ce cas de figure, la colporteuse sera souvent liée à une autre colporteuse ou à un groupe de colporteurs. Aussi, on peut constater que la femme assumant une profession ambulante est très rarement isolée. Il est toutefois difficile d'établir une règle concernant la présence de femmes provenant d'origines plus lointaines, c'est-à-dire du sud ou de l'est de l'Europe. Les difficultés et lacunes propres aux archives ne nous permettent pas d'en savoir plus, d'autant plus que la ville de Liège ne semble pas être un cas généralisable pour ce qui est notamment de la population italienne, indéniablement plus présente dans d'autres grandes villes de Belgique.

Finalement, la population féminine ne semble pas se distinguer particulièrement, toute proportion gardée, de la population générale des musiciens ambulants pour ce qui est des types d'effractions commises. On retrouve chez elle une même propension au vol et aux manœuvres frauduleuses, ruptures de ban d'expulsion et désordre public. Si les hommes se tournent plus volontiers vers le trafic d'armes prohibées, les colporteuses s'orientent davantage vers le commerce illégal de tabac et d'alcool, et souvent de manière organisée à plusieurs. En fin de compte, la seule effraction qui les distingue proportionnellement des hommes est le « délit d'adultère », avec 6 cas pour 84 affaires chez les femmes (dont la moitié sont des chanteuses de café-concert), et 6 cas pour 397 affaires chez les hommes. Cependant, ces chiffres sont surtout représentatifs des mœurs d'une époque à laquelle le délit d'adultère n'est puni que chez

¹ Rapport de police, 1884, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°3221.

la femme, alors que l'homme sera lui puni pour « entretien répété d'une concubine dans le foyer familial ».

- Des enfants face à l'itinérance

Malheureusement, les enfants sont eux aussi régulièrement mis à contribution dans ces logiques de survie. Les témoignages rencontrés dans les archives judiciaires ne sont que rarement réjouissants vis-à-vis de leurs conditions de travail ou de vie. Pour autant, les administrations locales de Belgique s'essayèrent à limiter l'activité ambulante à l'âge minimum de dix-huit ans, dans l'objectif évident de limiter le phénomène de mendicité dans les zones urbaines plutôt que pour des raisons humanitaires ou de protection des mineurs. En effet, il n'était à l'époque pas du tout exceptionnel de rencontrer des individus de très jeune âge sur le marché du travail et encore moins dans les rues¹.

Aussi, nous avons récupéré de nombreux témoignages d'enfants associés à l'activité ambulante tout au long du XIX^{ème} siècle. Dans un premier temps, voici le résumé d'une affaire de condamnation des musiciens ambulants pour vagabondage et mendicité à la Cour d'appel de Bruxelles, le 19 octobre 1836 :

« L'an mil huit cent trente six ce aujourd'hui dix neuf du mois d'octobre vers dix heures du matin par devant nous Pierre-Joseph Henne, commissaire de police de la septième section de Bruxelles, sont comparu notre adjoint Lagelen et les trois sergents [...] lesquels nous ont déclarés que hier dans l'après-midi, faisant leur tournée dans leur section respective, ils avaient arrêtés pour cause de mendicité et de vagabondage les nommés Bartheleми Figonne âgé de 14 ans, Jacques Bertorolli âgé de 16 ans, Joseph Figonne âgé de 14 ans et le nommé Jean ne connaissant pas son nom de famille âgé de 12 ans se disant tous quatre musiciens ambulants, sans instruments et nés à Parme lesquels ils avaient conduit et écroués à l'Amigo, jusqu'à ce qu'il soit autrement ordonnés par les autorités supérieurs (...) ² »

L'interrogatoire individuel de ces musiciens ambulants révéla que ces individus étaient tous originaires de Parme en Italie et qu'ils étaient illettrés. Aucun n'avait de domicile à proprement dit puisqu'ils changeaient régulièrement de pays, mais ils avaient cependant un logement à Bruxelles, « chez Baudouin, rue des Sabots », où tous logeaient. Les quatre individus ont été arrêtés par la police pour mendicité, bien que ceux-ci l'aient nié tout le long

¹ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 343.

² Interrogatoire par Mr. Vanhamme, 20 octobre 1836 ; condamnation le 1^{er} février 1830, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°696.

du procès. Deux d'entre eux ont en revanche assuré avoir pour moyen d'existence la pratique de la vielle et l'orgue de barbarie et assument avoir déjà été condamnés pour mendicité sur le territoire belge.

Cette situation n'est pas anodine dans le milieu des musiciens ambulants. En effet, il était courant de rencontrer ces enfants dont le jeune âge permettait de susciter la charité et la compassion des passants. Nous avons ainsi plusieurs cas d'arrestations d'individus à Liège comme celui de Sophie Berghausen, colporteuse prussienne de trente-huit ans, condamnée en 1890 à huit jours d'emprisonnement pour mendicité en compagnie d'un enfant de moins de quatorze ans¹. Cette utilisation d'individus mineurs était bien plus lucrative et efficace que l'exposition d'infirmités quelconques pour éveiller la pitié des gens, également très courante². Et ces enfants n'étaient que rarement livrés à eux-mêmes. Au contraire, ils agissaient généralement sous l'autorité d'un ou plusieurs adultes qui les accompagnaient dans leur besogne, les surveillaient à distance, ou qui les attendaient au logement du groupe, le soir venu, pour récupérer les bénéfices de la journée³.

Il ne s'agissait d'ailleurs pas toujours des parents qui se chargeaient de la sorte des enfants. En effet, il était d'usage à l'époque dans les milieux et régions d'Europe très pauvres de confier ses enfants à un marchand itinérant moyennant rémunération, devenant ainsi le tuteur des enfants. C'était très souvent de jeunes enfants italiens, allemands ou encore autrichiens⁴. Il s'agit là de la troisième raison pour un enfant de se diriger vers le colportage ou l'activité musicale ambulante. La première et la deuxième peuvent se résumer comme suit : des parents ivrognes et peu soucieux de leur progéniture et dont les enfants étaient tenus de survivre par leurs propres moyens ; ou des parents pauvres privés de travail auxquels les enfants pouvaient ou devaient apporter un revenu supplémentaire.

Nous avons lieu de penser que l'affaire de vagabondage et de mendicité de 1830 à Bruxelles avec le musicien ambulant italien Franciscus Mazzi n'est pas étrangère à ce mécanisme⁵. Il est très probable que le ci-nommé Franciscus Mazzi ait emmené depuis la région de Parme, dont ils sont tous originaires, ses propres enfants Dominicus et Josephus, âgé de

¹ Minute de jugement, 7 juin 1890, dans A. E. Liège, *Tribunal correctionnel de Liège*, E113.

² VAN TIGGELEN Ph. J., *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Musée Instrumental, 1983, p. 95.

³ *Idem*, p. 97.

⁴ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 338.

⁵ Dehaes et Gerardi, 31 janvier 1830 ; Rapport de police, 1^{er} février 1830, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°554.

quatorze et huit ans, ainsi que les frères Ceradi, tous deux âgés de quinze ans, et Horace Siguini, âgé de quatorze ans, qui lui auraient été confiés. Cela expliquerait en grande partie la coexistence d'un adulte, musicien ambulant, immigré italien, avec cinq mineurs de même condition.

D'ailleurs, ce genre de situation ne semble pas inconnu des administrations et instances judiciaires puisque la *loi du 27 novembre 1891 pour la répression du vagabondage et de la mendicité* présente ainsi la manière pour les institutions locales de réagir face à ce genre de cas :

« Art 26. Les cours et tribunaux pourront, lorsqu'ils condamneront à leur emprisonnement un individu n'ayant pas l'âge de 18 ans accomplis, ordonner qu'il restera à la disposition du gouvernement depuis l'expiration de sa peine jusqu'à sa majorité. (...) »

Art 29. Les individus qui n'auront pas dépassé l'âge de 13 ans accomplis à la date de leur entrée dans l'école de bienfaisance de l'Etat, resteront, pendant toute la durée de leur internement, complètement séparés des individus entrés à un âge plus avancé. (...) »

Art 32. Les individus internés dans les écoles de bienfaisance de l'Etat, pourront être rendus conditionnellement à leurs parents ou à leur tuteur, par décision du Ministre de la justice, lorsque leurs parents ou leur tuteur présenteront des garanties suffisantes de moralité et seront à même de surveiller convenablement leur enfant ou leur pupille. »

Nous avons pu observer de nombreuses dérives dans cette pratique de tutorat d'enfants par un colporteur ou musicien ambulant. Il s'est souvent avéré que le fait d'emmener un enfant ressemblait parfois d'avantage à un enlèvement de la part de l'ambulant ou à un abandon de la part des parents, qu'à une prise en charge de l'enfant. La situation de l'enlèvement en 1881 de la fille du musicien ambulant d'origine italienne Rocco Soave, résidant à Bruxelles est particulièrement illustrative de ces pratiques :

« Jeudi passé vers 7 ½ heures du matin, le nommé Lanne, Joseph, d'origine italienne logé rue de l'Epée, n°20 est venu chez moi et a demandé si ma fille Maria âgée de 11 ans, née à Santelia, pouvait l'accompagner pour aller travailler à la campagne ; j'ai consenti et depuis son départ Lanne n'a plus reparu avec ma fille ; je ne sais pas ce qu'il en a fait et ignore où il est maintenant avec mon enfant. La veille de son départ Lanne a dit à mon compatriote Parent, Philippe, qui loge dans la même maison que moi, qu'il allait partir avec ma fille pour se marier avec elle (...).¹ »

Dans sa déposition, le père Soave va donner une description de sa fille qui sera transmise aux différents commissariats du royaume. Le musicien ambulant Joseph Lanne est finalement arrêté à Namur grâce au signalement de la fille de l'auberge où le couple logeait, prévenue par

¹ Procès-verbal de la déposition de Rocco Soave et Philippe Parent, 21 septembre 1881 ; Procès-verbal de l'arrestation de Joseph Lanne, 25 septembre 1881 ; déposition de témoin de Maria Soave, 27 septembre 1881, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°2852, f3-9.

Maria Soave elle-même. Elle racontera que Lanne, accompagné de son fils, l'envoyait chanter dans la rue et qu'il récupérait l'argent gagné par celle-ci les soirs venus.

Et malheureusement, les effractions punies par la loi commises sur des mineurs ne se résument pas uniquement à ces quelques exemples. Il sera également beaucoup question d'intégrer illégalement des personnes mineures, essentiellement des filles, dans divers spectacles d'acrobatie, cirques ou encore de théâtres de marionnettes. Outre la mise au travail de mineurs, nous avons retrouvé dans diverses sources des condamnations pour « attentats à la pudeur » réguliers sur des jeunes filles (11 ans) et « viols » à répétition sur mineures (13 ans). Cependant, nous ne faisons que citer ces cas extrêmes apparaissant de manière isolée dans les archives explorées. Il nous serait impossible d'assurer qu'il s'agit là d'un comportement typique du milieu des professions ambulantes musicales et de colportage même si, en toute logique, on peut supposer que cela n'était pas rare.

Nous avons dépeint dans ce chapitre une face plutôt obscure du paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle. Mais ce fut une étape essentielle que de restituer la réalité sociale des acteurs de notre paysage musical, et cela nous a permis de mieux comprendre le lien qu'entretiennent ces acteurs avec la musique. Celle-ci apparaît comme un moyen abordable de soutirer au public quelques pauvres moyens de survivre en utilisant le pouvoir d'attraction que procure une prestation musicale ou une distraction, le tout sur fond de misère sociale et d'instabilité socio-économique pour laquelle la société n'a finalement que peu de considération.

Chapitre V : Musique et travail

Les individus composant le paysage musical urbain de la Belgique francophone du XIX^{ème} siècle ont été tout au long de cette recherche sélectionnés en fonction de leur relation musicale avec ledit paysage, et par la même occasion pour leur imbrication fonctionnelle dans la société. Ces relations se sont construites sur la notion de *travail* puisque ce fut la majeure partie du temps l'unique façon pour l'individu inculqué de se définir mais également pour les différentes instances judiciaires et administratives de reconnaître et catégoriser l'individu judiciaire. Soit autour des questions « *Quelle est votre profession ?* » ou « *Quels sont vos moyens de subsistance/existence ?* ». Dans ce chapitre nous allons interroger « les aspects de l'intégration fonctionnelle des faits musicaux aux faits sociaux¹ » au travers du personnage musical en tant que travailleur reconnu ou non, qui relie dans son activité environnement et aspects matériels de la vie sociale et de la vie musicale.

Dans les limites de notre corpus, nous allons définir les spécificités, l'intérêt et la raison de l'activité de chacun de nos profils professionnels, mais aussi leur relation à la profession de musicien ou de profession liée à la musique. Nous chercherons également à questionner les statuts d'amateur et de professionnel. Nous interrogerons la division sociale du travail et de la musique, l'inscription des différents profils musicaux dans la chaîne de production, les éventuels liens professionnels, et leurs attitudes collectives. Pour finir, nous sonderons certains aspects technologiques de la musique ayant un impact sur notre paysage musical.

- Typologie des professions musicales

Le premier profil dont il sera question dans cette section est, sans surprise, celui du colporteur, partant du principe, nous le verrons, que la musique fait partie intégrante de sa profession. Le colporteur est ainsi défini par Serge Jaumain : « un petit commerçant ambulant et indépendant qui possède généralement un domicile fixe, mais pas d'établissement commercial et qui vend au détail, la plupart du temps de porte à porte, des marchandises qu'il

¹ SUPIČIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de Musicologie – Académie de Musique, 1971, p. 107.

transporte avec lui et qui ne lui ont pas été commandées¹ ». Prise point par point, la profession de colporteur se caractérise par son aspect marchand et pas spécialement par son lien à la musique. Il est un acheteur et un vendeur indépendant. Mais il s'oppose à l'artisan dans la mesure où il ne transforme ni ne crée lui-même sa marchandise. La vente de la marchandise se fait au détail et donc à un petit débit. Il privilégiera d'ailleurs de plus petits objets étant donné le caractère itinérant de son activité et donc la nécessité de tout emporter avec lui.

Il y a une distinction à faire entre deux types de colporteurs : ruraux et urbains. Le colporteur rural correspond davantage à une forme de commerçant antique. Lors de ces pérégrinations, il apporte au monde agricole toutes les merveilles de la ville, les nouvelles et certains produits élémentaires introuvables à la campagne². Les colporteurs ruraux, souvent issus de grandes familles de colporteurs reconnues et honorables, s'opposent aux colporteurs urbains qui constituent pour la plupart notre population de colporteurs rencontrés dans les archives judiciaires. Ces derniers représentent l'évolution moderne de marchands ambulants plus adaptés au paysage urbain. Cette évolution fut suscitée par le foisonnement démographique des grandes villes et la dégradation des conditions socio-économiques de certaines classes sociales. Les stratégies d'approche du public sont également différentes pour ces derniers. Nous retrouvons beaucoup de porte-à-porte à la campagne avec le colporteur rural. Le colporteur urbain complète son panel stratégique avec l'installation de débits dans les rues et par la vente à la criée dans des lieux à haute fréquentation. Le tout réparti sur un circuit court qui se clôture en général en fin de journée³. Et il ne faut pas oublier l'évidente pression de la police et de l'administration locale qui, comme nous l'avons vu dans le CHAPITRE II : MUSIQUE ET JUSTICE, mène souvent au jeu du « chat et de la souris »⁴.

Serge Jaumain dans son article « Un métier oublié : le colporteur de la Belgique du XIX^{ème} siècle » présente le colporteur urbain comme ayant un rôle économique contesté et une importance sociale limitée par rapport au colporteur rural⁵. Mais cette affirmation est à nuancer. En effet, d'un point de vue économique, il semble que l'activité de colportage ne soit pas si obsolète si l'on considère l'attention que les commerçants lui portaient. Nous retrouvons cette

¹ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 309.

² *Idem*, p. 311.

³ *Ibidem*.

⁴ Par exemple le *Règlement communal du 14 septembre 1837 sur la police des théâtres* qui définit l'ensemble des professions et activités artistiques devant se soumettre à l'examen de l'administration locale et du bourgmestre pour recevoir une autorisation de donner des prestations sur la voie publique. Le colporteur en fait partie.

⁵ JAUMAIN S., *op. cit.*, p. 312.

préoccupation dans une interpellation de la séance du 29 mars 1878 au Conseil des échevins de la ville de Liège à propos d'une pétition des commerçants sur la cessation du colportage¹. En effet, les intéressés se sentent menacés par les aspects économiquement concurrentiels du colportage. Mais la véritable source de ce problème est l'incapacité des autorités à imposer le *droit de patente* à tous ces marchands ambulants². Ce *droit de patente* qui établit la légalité de l'activité de colportage est effectivement sensé rééquilibrer les individus face au marché et à la concurrence « loyale » nécessaire. Il faut noter également qu'à cette même époque, les résidents des quartiers excentrés de la ville s'opposent, eux, à la cessation du colportage pour des raisons de proximité³. Finalement, le colportage urbain ne constitue pas autant une exclusivité que le colportage rural, du fait que l'information transite plus vite dans les villes et que les réseaux de distributions y sont plus conséquents⁴. Mais on ne peut que constater que le colportage conserve une place de choix dans le paysage urbain étant donné sa surreprésentation dans les documents rencontrés dans les archives. Cependant, le colportage urbain ne reste la plupart du temps qu'une profession de dernier recours et souvent passagère. Cette activité professionnelle est effectivement associée à une population défavorisée en quête d'une activité de survie.

Le colporteur est sans équivoque un personnage musical pour diverses raisons. La première étant que le colporteur pouvait être musicien lui-même et qu'il devait probablement se servir de ses compétences musicales pour attirer la population et vendre ses produits. Ainsi, et nous l'avons déjà plusieurs fois mentionné, les communes ont essayé de diverses manières de contrecarrer la pratique du colportage, notamment en interdisant l'usage d'« instruments d'appel bruyants⁵ ». C'est entre autres le cas à Liège en 1899 de François Delevur, colporteur liégeois, inculpé pour avoir joué de l'orgue de barbarie sur la voie publique sans y avoir été autorisé⁶. Nous avons également retrouvé divers cas de vol à Liège d'instruments prêtés à des colporteurs pour leur activité et qui s'étaient accaparés l'instrument. Il est fait mention à diverses reprises d'orgues de barbarie, d'accordéons, et aussi d'un trombone. Ces instruments sont assurément des instruments qui permettent une bonne occupation de l'espace sonore en extérieur et donc d'être pratiqués dans les rues et sur les marchés. Une préférence pour l'orgue

¹ *Bulletin administratif de Liège*, 1878, séance du 29 mars 1878 sur « *Interpellation de M. Attout relative au commerce ambulant* ».

² Imposition qui remonte pourtant à la *Loi du 21 mai 1819* sur l'exercice du colportage.

³ *Bulletin administratif de Liège*, 1878, séance du 7 juin 1878 sur « *Modifications à l'art. 65 du règlement sur la voirie* ».

⁴ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 312.

⁵ *Règlement bruxellois du 30 juillet 1906*.

⁶ Minute de jugement, 20 janvier 1899, dans A. E. Liège, *Tribunal correctionnel de Liège*, E136.

de barbarie est à expliquer par le fait qu'il n'implique pas forcément d'être musicien ni d'être entièrement concentré sur son utilisation. Cela explique également la raison du vol de cylindres à musique en 1885 par un certain colporteur hollandais Jean Hubert Crybels, toujours à Liège.

La deuxième raison pour laquelle le colporteur est un personnage musical se trouve dans la marchandise qu'il va chercher à vendre. Si nous retrouvons dans cette marchandise un panel de produits comestibles, tabacs, pharmacies, articles d'habillement, petit matériel ménager et autres bibelots¹, mais aussi bimbeloteries religieuses, psautiers et xylographies pieuses, imageries spinaliennes², les archives font mention particulière de toutes sortes de *complaintes judiciaires* et *indulgences*, *almanachs* et *canards*, *cantiques* et *récitatifs psalmodiés*, ainsi que des œuvres chansonnières paillardes ou de circonstance (carnaval, liturgies, fêtes locales)³. Tout ce corpus fait partie intégrante du paysage musical d'une époque où la société est encore en grande partie illettrée et caractérisée par un système de transmission orale. Grâce à la vente de ces recueils et impressions, le colporteur va participer à la diffusion de l'information et de la musique au sens large dans la société. Nous n'avons malheureusement presque pas retrouvé de témoignages de ces œuvres littéraires de diffusion de l'information par des colporteurs dans les archives liégeoises. En revanche, nous avons rencontré plusieurs cas de condamnations de colporteurs ayant exposé, vendu ou distribué des imprimés, figures et images contraires aux bonnes mœurs. Nous supposons que cela peut correspondre entre autres à la vente de chansons au contenu séditieux ou grivois. Cela valut notamment un mois de prison et vingt-six francs d'amende à Charles Louis Bacquaerz, colporteur originaire de Roubaix, en 1895 à Liège⁴.

Le second profil est celui du musicien ambulant. Son assimilation presque systématique au vagabondage et à la mendicité fait très souvent de celui-ci un paria de la société, un « musicien de bas étage⁵ ». Effectivement, le musicien ambulant est un profil bien connu des instances judiciaires et un sujet épineux au niveau politique compte tenu de sa prolifération dans le pays. Notons cependant que ce dernier est socialement reconnu par les autorités locales du fait que son activité musicale est considérée comme un moyen de subsistance et que son

¹ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 310.

² *L'image d'Épinal* est une représentation en forme d'estampe agrémentée d'un cantique composé sur un air profane faisant souvent référence à une image chrétienne (bible ou saint de l'Eglise) ou à un grand moment de l'histoire (épopée napoléonienne, anniversaire royal). Ce type d'image narrative est très appréciée dans les milieux populaires au XIX^{ème} siècle puisqu'industrialisée et donc financièrement abordable. DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°88, 1993, p. 59.

³ DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°88, 1993, p. 59.

⁴ Minute de jugement, 24 octobre 1995, dans A. E. Liège, *Tribunal correctionnel de Liège*, E124.

⁵ CASTIL-BLAZE F.-J., *La physiologie du musicien*, Paris-Bruxelles, 1835, dans VAN TIGGELEN Ph. J., « Vision hiérarchisée de la société musicale française sous la Monarchie de Juillet », *R.I.M.F.*, n°21, novembre 1986, p. 87.

exercice est réglementé par les règlements locaux¹, ce qui lui confère un certain statut dans la société. Mais ce statut n'est pas pour autant dénué d'une certaine connotation négative évidente due au fait de son irrégularité et de ses comportements transgressifs réguliers.

Le musicien ambulant, chanteur ambulant ou encore joueur d'orgue, est par définition un musicien. Aussi, nous le trouvons dans les rues, sur les marchés, foires et bals, pratiquant l'orgue de barbarie, l'accordéon, le violon ou la vielle à roue. Il a une certaine préférence pour les instruments mécaniques demandant moins de compétences pratiques dans l'exécution musicale. Pour cette raison, il est difficile de savoir où se trouve la frontière entre la pratique musicale professionnelle et la mendicité accompagnée de musique. Nous avons là le témoignage d'une certaine démarche opportuniste du musicien ambulant : dans son malheur, tous les moyens sont bons pour attirer l'obole et l'activité musicale est probablement le moyen le plus efficace. Mais il n'est pas rare de rencontrer d'autres stratagèmes pour susciter la charité ou l'intérêt tels que l'exposition de vraies ou fausses infirmités, d'animaux (chiens, singes, etc.), ou encore d'enfants en bas âge. Cependant, il est en revanche certain que la virtuosité du musicien influence ses gains. Au mieux le joueur joue, au plus il gagnera. Et comme le souligne John Van Tiggelen en reprenant les mots de Castil-Blaze dans sa « *Physiologie du musicien* » : « certains musiciens ambulants exercent une profession bien plus lucrative que celle à laquelle il pourrait prétendre, dans un théâtre par exemple, tout en conservant la liberté qu'il n'aurait pas dans une quelconque institution »². Cependant, ce cas ne représente que très peu la population des musiciens ambulants qui sera davantage caractérisée par son instabilité situationnelle et des conditions socio-économiques difficiles.

Un aspect typique de la profession de musicien ambulant est donc sa mobilité, due à l'instabilité de sa situation. Assimilés, parfois avec raison, aux vagabonds, les musiciens ambulants d'origine étrangère ont souvent beaucoup de mal à régulariser leur situation dans les pays où ils se trouvent, en tout cas en Belgique³. Ils sont régulièrement poussés à changer de pays pour cette raison, ou du moins de région ou de ville, et ils n'hésitent pas à changer d'identité ou à usurper une identité dans l'espoir de ne pas être reconnus. L'idée de mobilité est très explicite dans l'affaire condamnant les jeunes italiens originaires de Naples Bartholomée

¹ Règlement du 14 septembre 1837 sur la police des théâtres.

² VAN TIGGELEN Ph. J., « Vision hiérarchisée de la société musicale française sous la Monarchie de Juillet », *R.I.M.F.*, n°21, novembre 1986, p. 87.

³ Voir, par exemple, la Loi du 27 novembre 1891 sur la répression du vagabondage et de la mendicité.

et Jean Figonne qui, lorsque l'agent de police leur demande leur domicile, répondent simplement qu'ils n'en ont pas et qu'ils « parcourent tous les pays ».

Une chose est certaine avec le musicien ambulant, c'est que son activité musicale est une « profession de la dernière chance¹ ». Issu d'une population défavorisée, il va développer une grande inventivité pour survivre. C'est également le cas du colporteur urbain qui se différencie finalement du musicien quasi uniquement du fait de son côté commerçant. La musique fait partie de cette créativité de survie de ces deux professions. Cela n'empêche toutefois pas le musicien ambulant d'intégrer la fonction de distraction du public et de la société comme en témoignent les diverses demandes d'autorisation de joueurs d'orgues et musiciens ambulants dans les bals et foires de la ville de Liège au XIX^{ème} siècle.

Dans le CHAPITRE II : MUSIQUE ET JUSTICE, nous avons évoqué la présence des imprimeurs, vendeurs de journaux et crieurs publics parmi les figures musicales condamnées dans les années 1883 à 1900 au Tribunal correctionnel de Liège. En effet, dix imprimeurs sont inculpés durant ces années pour le chef d'accusation de « vente et distribution d'images imprimées illégalement ou de cartes contraires aux bonnes mœurs ». Il s'agit en fait probablement de feuillets de chanson à paroles ou d'imagerie narrative. Ceux-ci n'ont d'ailleurs pas été systématiquement directement distribués par les imprimeurs eux-mêmes, ni ne représentaient forcément des éléments contraires aux bonnes mœurs. En fait, le *Règlement communal du 14 septembre 1837 sur la police des théâtres* qui régit « les représentations d'ouvrages lyriques ou dramatiques, autres que celles données par les artistes des théâtres, les réunions musicales où le public sera admis » interdit à tout chanteur ambulant, colporteur ou marchand de chansons, de complaintes ou de cantiques, de distribuer ou vendre ses produits s'il n'en a pas reçu l'autorisation². Ce qui implique que l'auteur de tout imprimé illégal collecté par les autorités est condamné pour cette raison de non-respect du règlement de police. L'imprimeur sera de son côté condamné à la place de l'auteur si celui-ci n'est pas identifiable. Il peut également être condamné pour ne pas avoir indiqué son nom ou celui de l'auteur, ce qui est aussi illégal. Nous remarquons donc l'implication, la prise de risque et la part de responsabilité de certains imprimeurs au niveau de l'édition illégale d'éléments chansonniers et musicaux.

¹ JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, p. 339.

² L'autorisation de la commune doit être délivrée par la commune trois jours avant la distribution des pièces imprimées. *Règlement communal du 14 septembre 1837 sur la police des théâtres*, art. 1.

Parfois l'imprimeur-éditeur fait preuve d'un certain déni face à la loi, comme c'est le cas d'Anne Dejon, imprimeuse bruxelloise¹. Cette dernière est accusée en 1863 d'avoir exposé dans sa vitrine une chanson intitulée « Le Cabinet », jugée non-conforme aux bonnes mœurs². L'imprimeuse maintient durant son audition qu'elle ignorait la dimension obscène de la chanson, alors que cet exemplaire exposé en vitrine s'y trouvait depuis environs trois ans. La chanson proviendrait d'un manuscrit qu'un inconnu lui aurait remis pour en faire imprimer deux-cents exemplaires. Mais il se peut aussi que l'imprimeur soit quelquefois simplement et entièrement responsable de ses publications. Deux imprimeurs liégeois, Jean-Baptiste Bertrand³ et Joseph Borquet, âgés respectivement de trente-cinq et quarante-deux ans, sont ainsi condamnés en 1886 à payer chacun une amende de quatre fois vingt-six francs pour avoir publié et distribué illégalement un journal intitulé « Le Blagueur ». Compte tenu du titre, il est fort à penser qu'il s'agit là d'un journal satirique ou d'un *canard*⁴.

Nous avons rencontré dans les archives du Tribunal correctionnel de Liège, mais aussi dans les archives de la Cour d'appel de Bruxelles, de nombreuses affaires d'infraction aux droits d'auteurs inculquant des éditeurs et des imprimeurs. L'essentiel de ces affaires ne concerne la plupart du temps que ledit imprimeur ou éditeur et l'association d'auteurs, constituée en partie civile et désireuse de récupérer les droits dans un contexte économique international⁵. Il est par exemple fait mention d'un important litige sur les droits d'auteur entre l'Allemagne, la France et la Belgique en 1890, engageant un certain G. Flaxland, éditeur parisien et le compositeur allemand Richard Wagner, pour les droits d'édition des opéras *Tannhäuser* et *Der Fliegende Holländer* en Belgique⁶.

¹ Procès-verbal d'Anne Dejon par le commissaire Antoine Anthone, 14 mai 1863, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1731.

² Cette chanson est assurément une chanson paillarde, nous le verrons plus tard dans le CHAPITRE VII : MUSIQUE ET MŒURS.

³ Nous pouvons également mentionner que Jean-Baptiste Bertrand est un récidiviste dans son domaine et qu'il apparaît trois fois au Tribunal correctionnel de Liège entre les années 1886 et 1887. La condamnation de l'intéressé pour l'impression de ce journal est sa première occurrence dans les archives judiciaires. Minutes de jugement, 13 mai 1886, 5 février 1887, 23 novembre 1887, dans A. E. Liège, *Tribunal correctionnel de Liège*, E105-107-108.

⁴ Les *canards*, à l'origine appelés « occasionnels », sont des livrets imprimés sans périodicité à l'occasion de faits divers plus ou moins sensationnels. On y retrouve les éphémérides, toutes sortes de petites annonces, des chansons de circonstance, etc. LE FLOC'H J., « Chanteurs de rue et plaintes judiciaires », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, hors-série, 2001, p. 94.

⁵ À cette époque, une grande majorité des œuvres musicales provient de Paris. C'est pourquoi les questions de litiges concernant les droits d'auteurs se situent quasi systématiquement à un niveau international. La S.A.C.E.M. est créée en 1850 et de nombreuses associations d'auteurs développent des succursales dans les grandes villes des pays voisins de manière à veiller au respect des droits des auteurs qu'elles protègent.

⁶ Lettre de Richard Wagner concernant la transmission des droits d'auteurs, 4 janvier 1860 ; Procès-verbal, 18-25 juin 1889, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume II, n°1888.

Un cas plus particulier de non-respect des droits d’auteur met en lumière les relations professionnelles qu’entretiennent les imprimeurs et éditeurs avec les colporteurs, profession privilégiée pour la diffusion d’œuvres chansonniers dans la population¹. Le 10 juillet 1886, Auguste Herse, représentant de l’Association des Editeurs de musique de Paris, s’adresse en ces mots au Procureur du Roi de Bruxelles, à la suite de l’appel du jugement du Tribunal correctionnel d’Anvers :

« Monsieur le Procureur du Roi,

Le soussigné Auguste Herse, représentant l’Association des Éditeurs de musique de Paris, (...) à l’honneur de porter à votre connaissance que de nombreux faits de contrefaçon sont commis en Belgique et particulièrement à Anvers, au préjudice dont il est le mandataire ; Que notamment un sieur Joseph Janssens, typographe, domicilié à Anvers, Rue Houblonnière 37 imprime et met en vente, et ce pour le compte de la nommée Rosalie Worst, domiciliée à Anvers (...), des feuilles de chansons contenant 19 œuvres lyriques que les mandants du soussigné ont le droit exclusif de publier et de mettre en vente pour l’avoir acquis des auteurs et pour avoir accompli les formalités légales exigées pour sa conservation. Que les œuvres ainsi contrefaites, sont les suivantes, toutes publiées pour la première fois en France et protégées ainsi qu’il sera établi, par un dépôt régulier. [...]

- 1) *Le Baiser des Adieux* : Romance, paroles de Monsieur Gaston Villemer, musique de Monsieur Paul Henrion, propriété de Monsieur Labbé, 20 Rue du Croissant à Paris, contrefaite sous le titre « Baisers d’adieux ;
- 2) *Le vieux Cheik*, mélodie, poésie d’Alexandre Dumas, musique d’Ernest Beyer, propriété de Monsieur Le Bailly, Rue Cardinal 6 à Paris ; (...)
- 19) *Tout de travers*, chansonnette, paroles de Monsieur Beaumaine et Monsieur Blondelet, musique de Monsieur Duhem, propriété de Monsieur Feuchot, Boulevard de Strasbourg 2 à Paris² ;

Je soussigné crois devoir attirer votre attention sur la fréquence et l’importance des contrefaçons accomplies en Belgique au préjudice des éditeurs français ce malgré de nombreuses sentences judiciaires qui ont frappé les contrefacteurs en France et en Belgique et auxquelles les éditeurs ont donné la plus large publicité possible. Il se permet de vous signaler le dommage considérable qui en résulte pour ces derniers, les contrefacteurs mettant généralement en vente au prix de dix centimes un choix de chansons et de romances dont les unes sont vendues séparément 1 franc chacune par les éditeurs, et dont les autres font partie de recueils spéciaux tels que : *Les Refrains de la Lice*, *La Chanson Française*, *Les Refrains Gaulois*, etc. mis en librairie au prix d’un ou deux francs le volume. Plusieurs des œuvres contrefaites sont, ainsi qu’il est dit plus haut, tirées d’opéras comiques en vogue.³ »

La liste des œuvres contrefaites fait répertoire de styles divers : chansons, airs d’opéra en vogue, romances, chansonnettes-comiques, vaudevilles. Cette affaire témoigne de la popularité des chansons, parisiennes en l’occurrence, dans la population à une époque où une

¹ DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonniers au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°88, 1993, p. 59.

² Suite de la liste dans le CHAPITRE X : RÉPERTOIRE DES ŒUVRES.

³ Lettre de Auguste Herse au procureur du roi, 10 juillet 1886, dans A.G.R. BRUX., *Cour d’appel de Bruxelles*, série II, volume II, n°920, f2.

partie de celle-ci est analphabète et toujours caractérisée par un mode de transmission orale¹. Effectivement, au XIX^{ème} siècle la chanson est un des modes privilégiés de l'expression populaire². La collaboration entre l'imprimeur et le colporteur va permettre une excellente diffusion de ce genre de corpus musical dans la population. Et il semble que cette collaboration soit monnaie courante, ce qui pose visiblement certains problèmes aux autorités concernant le respect des droits d'auteur. C'est d'ailleurs non sans rappeler une fois de plus la concurrence déloyale entre les colporteurs et les professions sédentaires. Effectivement, imprimeurs et colporteurs s'assurent ainsi une certaine clientèle en baissant les prix de la sorte, sans oublier que les colporteurs ont une certaine proximité avec les classes sociales plus populaires³.

Le privilège de diffuser l'information au sein de la population n'est pas strictement réservé au colporteur ou au musicien ambulant. Au contraire, le principal concerné pour cette fonction est le *crieur public*. Cet individu est un personnage itinérant qui, à l'aide d'un instrument d'appel (cloche, trompette, tambour), va attirer la population dans des endroits stratégiques pour faire la lecture des nouvelles. Ladite lecture peut se faire de façon simplement narrative, mais également sous forme de poésie ou encore de chanson. Avant le développement de la presse écrite, le crieur public était, avec le colporteur, le principal moyen de diffusion de l'information dans la population. Et tout comme pour l'activité de colportage ou de représentation artistique, le crieur public nécessite une autorisation officielle décernée par la police. Aussi, un individu pris dans l'exercice de crieur public, qui ne se serait pas inscrit en tant que tel auprès des autorités locales ou qui ne se serait pas acquitté des frais *ad hoc*, est immédiatement arrêté et traduit devant le tribunal⁴. C'est le cas du chanteur-forain Demol, âgé de dix-neuf ans demeurant à Bruxelles, arrêté en 1850 pour avoir fait le métier de crieur d'écrits imprimés sans y avoir été autorisé⁵. Ce dernier distribuait un journal dans les rues de Bruxelles dont le titre est « Double Assassinat commis sur les époux Desmedt à Dilbeek⁶ ». Au dit journal est jointe une chanson ayant le même titre et qui semble être une *complainte judiciaire*, un genre de chanson dont la fonction est de clôturer une affaire judiciaire en en faisant la synthèse et

¹ DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°88, 1993, p. 59.

² LEQUIN Y., « Laurent Marty, chanter pour survivre – Culture ouvrière, travail et techniques dans le textile à Roubaix, 1850 – 1914 », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n°1, 1986, p. 79.

³ SUPIČIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de Musicologie – Académie de Musique, 1971, p. 97.

⁴ *Arrêté du Conseil Communal de Liège du 08 août 1840.*

⁵ Citation à comparaître du Procureur du Roi à l'adresse de Demol, 17 octobre 1850, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1229.

⁶ Nous ferons une analyse complète de cette complainte judiciaire dans le chapitre réservé à l'analyse strictement musicologique (CHAPITRE IX : UNE ANALYSE MUSICOLOGIQUE).

dont la moralité en appelle souvent à la justice divine comme garante du lien social¹. Ce genre littéraire est très populaire à cette époque grâce à son rôle d'instruction du public.

Il nous reste finalement à présenter le dernier profil professionnel qui est celui du chansonnier. Néanmoins, parler du chansonnier n'est pas chose aisée car dans la plupart des situations où nous avons retrouvé l'auteur d'un texte condamné pour la publication ou distribution de celui-ci, il s'agissait en fait d'un individu dont la pratique chansonnrière se faisait en amateur. Il est donc difficile de parler de profession au sens strict et nous n'avons d'ailleurs trouvé qu'un seul cas où l'individu se présentait lui-même comme chansonnier. Cependant nous ne pouvons nier que la pratique chansonnrière ne faisait pas partie du paysage musical urbain et nous avons retrouvé divers profils de chansonniers, issus de différents milieux socio-économiques et culturels.

La première affaire que nous avons rencontrée est celle d'une distribution de chansons imprimées sans nom d'auteur ou d'imprimeur, se déroulant dans la localité de Marbais, près de Villers-la-Ville, en août 1857. Dans une lettre au Procureur du Roi, le bourgmestre de Marbais s'insurge d'avoir parmi ses citoyens certains individus qui distribuent et chantent dans les estaminets des chansons scandaleuses qui poussent le peuple à se soulever contre les autorités communales :

« Monsieur le Procureur du Roi,

Nous avons l'honneur de porter à votre connaissance que le 23 août dernier le nommé Jean Joseph Piérard, tailleur d'habits, domicilié en cette commune, s'est permis, sans être autorisé de chanter une chanson dont copie ci-jointe, en la maison du sieur Alexandre Degraux, cabaretier à Marbais et qu'il s'est ensuite permis d'en vendre et d'en distribuer à plusieurs personnes dans la même maison, en présence du sieur Philippe Joseph Delstanche, notre garde champêtre. La même chanson a aussi été chantée et distribuée par le notaire Ville, en la maison des sieurs Auguste Sauvage, Cabaretier à Marbais, et Jean Joseph Debinne, cabaretier à Gilly. Monsieur le Procureur du Roi, cette chanson faisant soulever les habitants au point qu'il y en a qui refusent de payer leur taxe personnelle, nous vous prions de bien examiner la chose et en donner suite si vous le jugez nécessaire.² »

Nous constatons d'abord qu'il ne s'agit pas ici de chansonniers à proprement parlé mais bien d'un tailleur et d'un notaire qui pratiquent l'écriture de chansons à côté de leur profession principale. L'activité de chansonnier est donc secondaire et la profession des protagonistes est relativement importante au point de vue du statut social. Nous remarquons cependant que

¹ LE FLOC'H J., « Chanteurs de rue et plaintes judiciaires », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, hors-série, 2001, p. 94.

² Lettre du bourgmestre de Marbais au Procureur du Roi, 9 septembre 1857, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1540.

malgré l'aspect secondaire de l'écriture et le statut social des auteurs, la distribution des feuillets à parole est quand même un prétexte pour récupérer une contribution de la part des acheteurs, probablement pour rembourser les frais d'imprimerie. À côté de cela, il est fait mention d'un type précis de lieu où les individus ont chanté : le cabaret. Il n'y a effectivement pas de surprise à cela puisque l'estaminet est à l'époque un lieu d'énonciation et de réception constituant une zone de rencontre où classes sociales distinctes se côtoient¹. Le cabaret ou l'estaminet sont des lieux de prédilection pour les chansonniers et plus encore pour les individus qui veulent être en contact avec beaucoup de monde. C'est le cas ici des deux individus qui veulent transmettre un message à la population de la ville.

Un aspect tout à fait typique du chansonnier populaire et qui, dans cette affaire, provoqua la perte de l'auteur, est l'utilisation d'un pseudonyme en guise de signature du feuillet de manière à dissimuler sa subjectivité². S'il fut dès le début assuré que le tailleur Piérard et le notaire Ville avaient chanté l'outrageuse chanson, ils n'en étaient pas pour autant l'auteur présumé. Seulement, le sobriquet « Fanfan Delpavée », signature du feuillet, était bien connu des habitants de la commune. Cela permit au tribunal de reconnaître le prévenu Piérard. Tous deux écopèrent d'une peine de six jours d'emprisonnement pour distribution illégale d'imprimés renfermant des faits calomnieux et injures.

Une autre affaire incluant des chansonniers amateurs se déroule cette fois-ci à La Hestre près de La Louvière en mai 1876. Victor Burtout, ex-instituteur âgé de vingt-six ans et Joséphine Deleau, fille cabaretière âgée de vingt ans, passent de cabaret en cabaret pour chanter et distribuer une chanson non conforme aux bonnes mœurs. Témoin de l'acte, une cabaretière rapporte lors du procès :

« Hier vers 8 à 9 heures du soir, Victor Burtout et Joséphine Deleau accompagnés de leurs autres individus, sont entrés dans mon cabaret en chantant la chanson que vous me représentez. Joséphine Deleau chantait et tenait en main l'imprimé en question et pour mieux se faire entendre elle montait sur une chaise. Victor Burtout jouait du violon, un inconnu jouait de l'harmonica et un autre que je ne connais pas frappait sur des baguettes en fer, ils étaient donc quatre pour composer cette manifestation et ils avaient à leur suite foultitude d'enfants et quelques femmes.³ »

¹ DECLERCQ E. et D'HULST L., « L'univers de la chanson ouvrière dans l'agglomération de Lille-Roubaix-Tourcoing (1870-1914) », *Revue du Nord*, Vol. II, n°385, 2010, p. 369.

² Il pouvait également s'agir d'une anagramme ou des initiales de l'auteur. DECLERCQ E. et D'HULST L., *op. cit.*, p. 368.

³ Témoignage d'Angéline Vleininck dans le rapport de police de Bernard Henri et Charles Auguste Goffaux, 15 mai 1876 ; Pro Justicia, 12 août 1876, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume II, n°2495.

Une fois de plus, les protagonistes de cette affaire ne sont pas des chansonniers de profession, mais des individus pour lesquels la musique, et plus précisément la chanson, est un moyen de faire passer un message. En effet, il s'agit ici d'une chanson pour dénoncer les tricheries d'un homme envers la sœur de la dénommée Joséphine Deleau et lui apporter la honte. D'ailleurs ces scènes vont à nouveau se dérouler dans des cabarets, et cette fois-ci avec un accompagnement musical à moitié improvisé.

Un dernier exemple de chansonnier amateur est celui du batelier Edouard Van Gheel en 1874. Ce dernier est accusé d'avoir distribué des imprimés calomniant le sieur François Mertens, négociant de Willebroek¹. Edouard Van Gheel aurait, selon les témoins, remis divers exemplaires d'une chanson en flamand intitulée « Nieuw Liedeken Van den Hooiman : Sus Den Buld² » aux personnes présentes dans le cabaret dans lequel il s'était rendu. La justice de Malines le condamna pour avoir vendu et communiqué des écrits injuriant la personne de François Mertens et pour ne pas avoir mentionné le nom de l'auteur et de l'imprimeur sur les feuillets. Néanmoins, compte tenu de la profession itinérante d'Edouard Van Gheel, celui-ci n'a pas pu être appréhendé parce qu'introuvable³.

En conclusion, il n'y a pas parmi nos acteurs un seul type de chansonnier. Cependant, certaines caractéristiques leurs sont communes. La première est qu'ils ne sont pas des professionnels de la musique ou de l'écriture musicale. Deuxièmement, chaque chanson, ici citée, a été créée dans le but de dénoncer quelque chose ou d'accuser quelqu'un. Enfin, nous avons découvert que le cabaret, ou encore estaminet, est le lieu de prédilection des chansonniers pour la diffusion de leur chanson. Sous réserve de recherches plus approfondies, et sur base de notre corpus d'archives, nous pouvons établir que les chansonniers sont avant tout des amateurs, que les œuvres ont un but dénonciateur ou calomniateur et constituent un moyen privilégié pour véhiculer et diffuser l'information peu importe la « classe sociale » et que le cabaret ou l'estaminet est un lieu de prédilection des chansonniers pour la diffusion de leurs productions. Compte tenu de ces différents éléments, nous pouvons formuler l'hypothèse que la chanson tient une place particulière, sans doute importante, dans la société belge du XIX^{ème} siècle.

¹ Commune néerlandophone se situant sur le canal entre Bruxelles et Anvers.

² Édition et traduction de la chanson dans le CHAPITRE VIII : MUSIQUE, FONCTION ET MÉDIATION.

³ Citation pour le prévenu Edouard Van Gheel, 31 juillet 1874, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°2408, f19.

- Deux vecteurs socio-professionnels

Nous avons découvert en parcourant notre paysage musical qu'il y avait différents profils professionnels ayant des caractéristiques typiques, et que ces professions jouissaient d'une grande interconnexion entre les différents groupements professionnels reliés au domaine musical. Cette interconnexion des professions, nous invite à concevoir deux vecteurs socio-professionnels dans ce paysage musical autour desquels vont s'articuler les différents métiers que nous avons recensés.

Le premier vecteur socio-professionnel est celui de la « culture des instruments d'appel ou de survie ». Dans ce vecteur, autant la musique que l'instrument a pour objectif premier de permettre la survie de l'individu. L'individu attend de l'activité musicale une rémunération directe, ou indirecte si elle sert à la vente d'une marchandise. Cela concerne essentiellement les musiciens ambulants, colporteurs, saltimbanques ou encore chanteurs et musiciens de café-théâtre puisqu'il en a également été question dans ce mémoire. Nous retrouvons donc au début de la chaîne de production musicale le facteur et le marchand d'instrument à qui l'on commande, ou parfois vole, un instrument de musique. Il s'agit souvent d'un orgue de barbarie, d'une vielle à roue, d'un violon, parfois d'une cornemuse. Ces instruments sont populaires chez les colporteurs et ils en font des instruments d'appel pour attirer l'attention du public dans les rues pour parvenir à vendre leurs marchandises. Pour les musiciens ambulants dans les conditions les plus difficiles, ces instruments permettent de « camoufler » une mendicité certaine condamnée par les autorités. Dans le cas des musiciens ambulants les plus talentueux, il s'agit de gagner grâce à ces instruments davantage d'argent que dans un autre contexte les privant de leur liberté. Finalement, la musique apparaît dans ce vecteur comme une « accroche » permettant de survivre, cachée derrière un esthétisme relatif dans certains cas.

Le deuxième vecteur socio-professionnel est celui de la « culture de la chanson ». Nous retrouvons au tout début de la chaîne de production une certaine élite culturelle constituée de compositeurs et de paroliers qui composent des œuvres telles que des airs d'opéras, des romances ou des vaudevilles. Cette élite est très souvent parisienne comme dans l'affaire des dix-neuf œuvres lyriques publiées illégalement en Belgique¹. Les partitions et les textes vont être publiés et imprimés chez des imprimeurs belges, de façon légale ou illégale. Ceux-ci vont assurer la distribution du corpus musical sous forme de feuillets ou de recueils. Ils s'occuperont

¹ Le 10 juillet 1886 : Auguste Herse, représentant de l'association des auteurs parisiens, contre Joseph Janssens, typographe anversois.

eux-mêmes de la diffusion ou ils vendront ces pièces aux librairies, aux goguettes (sociétés chantantes), ou encore à des colporteurs. Ces derniers assureront la diffusion et agiront comme des canaux de distribution pour toucher le public. Le « public »¹ à son tour va s'improviser chansonnier et pratiquer l'écriture sur *timbre*, soit réutiliser un air déjà existant, venant en général du haut de cette chaîne de production, pour écrire de nouvelles paroles. Cette chanson est un moyen privilégié pour la population de s'exprimer et de communiquer. Les chansonniers amateurs font alors de nouveau appel aux imprimeurs pour l'édition des nouvelles chansons et aux canaux de distribution déjà cités. Dans ce vecteur socio-professionnel du paysage musical, le colporteur apparaît comme l'homologue ambulant du libraire ou du vendeur de journaux, en termes de diffusion chansonnière. De son côté, le chanteur ambulant peut également s'improviser chansonnier à son propre compte et distribuer lui-même des chansons contre rétribution. La musique revêt ainsi dans ce vecteur divers sens ou fonctions. C'est-à-dire qu'à son point d'origine, soit émanant de ladite élite culturelle, la musique ou chanson est essentiellement destinée à distraire ou à éduquer au sens large du terme. Cependant, cette dernière est réappropriée selon les valeurs et besoins du milieu socio-culturel où elle évolue. Elle sert dès lors à dénoncer, à informer, à instruire, à faire communauté, à distraire.

Il n'est pas toujours évident de parler de division sociale du travail et de la musique dans notre paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle. Il y a effectivement une certaine confusion des cercles professionnels dans le sens où ces professions peuvent parfois se retrouver autant dans le cercle des exécutants que dans le cercle des compositeurs ou des diffuseurs. C'est notamment le cas pour ce que nous avons appelé le vecteur socio-professionnel de la « culture de la chanson » pour lequel imprimeurs, chansonniers, colporteurs ou musiciens ambulants peuvent à la fois créer, exécuter et diffuser. Et c'est à ce stade de la réflexion qu'intervient le facteur « technologie » qui assurément participe à cette dynamique chansonnière. Avec le développement des imprimeries, cette pratique est rendue plus accessible intellectuellement et matériellement, et la chanson devient plus facile à diffuser pour tous. Le développement de cette culture de l'imprimé et de la feuille volante va en fait marquer un tournant dans le passage de la culture orale à la culture écrite, et précipiter l'*amateurisme*².

La division sociale du travail et de la musique est en revanche plus évidente dans le vecteur socio-professionnel de la « culture des instruments d'appel ou de survie ». De fait, il y

¹ Nous désignons par cette appellation « public » tout individu en contact avec la pratique chansonnière et qui serait susceptible d'y participer.

² DECLERCQ E. et D'HULST L., « L'univers de la chanson ouvrière dans l'agglomération de Lille-Roubaix-Tourcoing (1870-1914) », *Revue du Nord*, Vol. II, n°385, 2010. p. 369.

a une séparation nette entre artisans (facteurs d'instruments, de cylindres pour orgues, de cloches, *etc.*) et exécutants. Nous nous posons davantage de questions sur l'ambiguïté de la définition du musicien ambulant en tant que musicien, et la réponse n'est pas évidente. En revanche, nous pouvons assurer que le facteur « technologie » a également quelque chose à voir dans le développement de ce vecteur socio-professionnel. En effet la facture instrumentale a connu une évolution considérable au cours du XIX^{ème} siècle, ce qui permit aux classes plus populaires d'adopter des instruments nouveaux plus facile à utiliser et plus adapté aux circonstances de l'environnement urbain¹. Il s'agit notamment des cuivres qui se développent énormément dans les bandes militaires et les fanfares. Mais aussi la musique mécanique des orgues de barbaries dont les matériaux sont améliorés et qui rencontrent un très grand succès chez les tenanciers d'établissement musicaux et chez les forains, grâce à leur répertoire très diversifié. Cette révolution technologique permit de répandre la musique dans toutes les classes de la société, alors qu'elle était plutôt cantonnée aux sphères sociales plus élevées².

¹ LETERRIER S.-A., « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du 'peuple' au 'public' », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°19, 1999, p. 7.

² *Ibidem*.

Chapitre VI : Musique, fonction et médiation

La musique recouvre une définition expressément communicative dans notre paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle. On peut notamment compter la musique d'appel des colporteurs et des crieurs publics, les musiques mendiantes des musiciens ambulants, l'art de l'écriture timbrique des chansonniers amateurs, *etc.* De surcroît, nous ne pouvons que constater que le type de musique rencontré dans nos archives a pour objectif premier d'entretenir, d'établir un lien particulier avec le public plutôt que de développer son rôle de distraction ou la mise en avant de son esthétique. Dans ce chapitre, nous allons tâcher d'appréhender un nouvel aspect social de la musique : ses fonctions en tant que médiateur dans la société, mais aussi investiguer la relation entre l'interprète, ses ambitions ou aspirations, et son public. Ces fonctions sociales de la musique auront sans aucun doute une influence sur le langage, la forme, la technique et le contenu de l'*objet* musical, mais également sur l'exécutant lui-même¹.

Antoine Hennion nous apprend dans son ouvrage *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*² que la musique prise comme *médium* incarne son public, ses désirs et ses envies. Il demeure toutefois difficile d'en assurer la véracité pour ce qui est de la musique de colportage et des musiciens ambulants. En effet, pour ces derniers, la notion de public est relativement vague, si nous l'entendons comme un récepteur volontaire et désireux d'évaluer l'action musicale³ : la définition du public variera alors en fonction du lieu et de la circonstance. L'évaluation des fonctions sociales et du rapport entretenu avec le public sera évidemment tout autre pour la chanson de manière générale. C'est pourquoi nous allons observer chaque genre musical, pris séparément, pour en déterminer les caractéristiques et comprendre l'imbrication des faits sociaux et des faits musicaux. Ces genres musicaux seront la musique des colporteurs et musiciens ambulants, la musique véhiculée par les colporteurs, et les différentes chansons sur timbres rencontrées dans les archives judiciaires de Bruxelles et de Liège.

Dans notre analyse des fonctions sociales des genres musicaux observés, nous allons nous réapproprier certains points du « Résumé d'un programme d'études pour une sociologie

¹ SUPIČIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de Musicologie – Académie de Musique, 1971, p. 174.

² HENNION A., *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, A.-M. Métailié, 1981, p. 231.

³ SUPIČIĆ I., *op. cit.*, p. 60.

de la musique »¹ du sociologue de la musique Ivo Supić. Nous observerons, entre autres, l'influence des fonctions sociales de la musique sur le langage, la forme, le contenu, la technique et l'exécutant. Nous verrons également, dans les limites que nous permet ce mémoire, la composition sociale, l'éventuelle formation musicale, le degré de cohésion et d'organisation, les besoins, exigences et réactions du public. Finalement, nous analyserons la forme, la durée et l'importance de l'exécution artistique, et ses possibles marchés.

- Musique ambulante de colportage et colportage ambulant de musique

Il règne une certaine confusion, pour l'opinion publique du XIX^{ème} siècle, entre musiciens ambulants et colporteurs, sur base de leurs conditions socio-économiques souvent difficiles et instables, mais également par rapport aux similarités dans leur manière de faire appel à la générosité publique. Nous connaissons désormais les habitudes commerciales et mendiante, souvent assimilées, consistant à soit se situer dans des lieux de forte affluence, soit à pratiquer le porte-à-porte. Ce dernier exercice ne manqua d'ailleurs pas d'agacer une partie de la population, celle-ci jugeant l'activité musicale ambulante et le colportage ambulant bien trop intrusifs. Aussi, les autorités cherchèrent-elles très rapidement à endiguer cette pratique, qui, pourtant, avait pour premier objectif d'assurer des distractions populaires contre rémunération².

Nous avons pu observer dans les archives correctionnelles de Liège que les colporteurs et musiciens ambulants s'exécutaient dans leur rôle de « divertisseur de population » au moyen d'instruments tels que des orgues de barbarie, des violons, des vielles, des trombones, ou encore des accordéons. Mais d'autres sources nous renseignent également sur l'utilisation de flûtes, tambours, cornes, trompettes, sifflets et pianos à cylindres en tout genre³. Il existe parmi ces instruments deux catégories ayant une fonction différente. Les « instruments d'appel » ont pour objectif d'attirer le public sur un élément extra-musical comme une marchandise ou un discours quelconque, d'un crieur public par exemple. Les « instruments de distraction » ont pour objectif de distraire le public de façon plus continue, comme par exemple en animant un bal. Cela n'empêche toutefois pas qu'un instrument puisse se retrouver dans les deux catégories

¹ SUPIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de Musicologie – Académie de Musique, 1971, p. 173.

² VAN TIGGELEN Ph. J., « Vision hiérarchisée de la société musicale française sous la Monarchie de Juillet », *R.I.M.F.*, n°21, novembre 1986, p. 74.

³ *Idem*, p. 72.

fonctionnelles à la fois, comme l'orgue de barbarie dont la caractéristique mécanique ne demande pas une concentration totale dans son exécution et permet donc de réaliser une autre activité en même temps. Il en va de même pour le chanteur ambulant ou pour le colporteur chanteur, si l'on considère la voix comme un instrument, qui peut autant chanter des airs variés pour distraire, que chanter des airs pour en vendre les feuillets. Ce dernier exemple est typique du passage de la tradition orale à la tradition écrite dont est caractéristique le XIX^{ème} siècle avec le commerce de pièces de circonstances (faits militaires ou politiques, naissances et anniversaires princiers, affaires judiciaires de grande ampleur) ou simplement d'airs à la mode. Cette méthode de diffusion des airs et chansons permettait ainsi à un individu de ramener dans son foyer ou dans son cercle de fréquentation des nouvelles entendues dans la rue ou quelques distractions¹. Pour revenir un instant sur les catégories fonctionnelles de la musique de colportage, signalons qu'il n'est pas rare de voir combinées musique vocale et musique instrumentale.

En ce qui concerne les caractéristiques internes au corpus musical proposé par les musiciens ambulants et colporteurs, il est nécessaire de faire un point sociologique sur l'histoire musicale du XIX^{ème} siècle. La démocratisation de l'imprimé et de la facture instrumentale, liée au développement industriel de nos régions, provoque à cette époque un partage musical entre les différents étages de la société et les colporteurs se positionnent comme une des institutions médiatrices participant à ce transfert entre les niveaux de pratiques et de cultures musicales². Nous allons donc retrouver un répertoire composite dans les recueils de colportage, avec autant présence de chansons en vogue à Paris et de chants populaires, que d'airs d'opéras à la mode ou de chansons d'actualités. Nous observons toutes sortes de chants sur timbre, - comme par exemple *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek*³, complainte judiciaire réalisée sur un l'air d'une chanson originale⁴ du célèbre chansonnier populaire parisien Emile Debraux (1796-1831), donc de facture plus populaire - , mais également toutes sortes de romances (*Le Baiser des Adieux*, paroles de Gaston Villemer), poésies chantées (*Le vieux Cheik*, texte d'Alexandre Dumas et musique d'Ernest Beyer), rondeaux et valse (*J'ai fait trois fois le tour du monde*, paroles de Clairville et Gabet), ou encore opéras comiques (*La Mascotte*,

¹ LE FLOC'H J., « Chanteurs de rue et complaintes judiciaires », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, hors-série, 2001, p. 93.

² LETERRIER S.-A., « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du 'peuple' au 'public' », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°19, 1999, p. 8.

³ Chanson et journal repris comme pièces à conviction accompagnant la citation à comparaître du Procureur du Roi à l'adresse de Demol, 17 octobre 1850, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1229.

⁴ « *Te souviens-tu ?* », 1818, sur un air de Doche Père.

paroles de Duru et Chivot, musique d'Audron). Tous ces produits musicaux très populaires sont vendus par les colporteurs et on peut aisément imaginer que ces derniers les chantaient également.

Nous retrouvons la même logique dans la musique instrumentale pour laquelle le répertoire est également composite, mais davantage encore ouvert à un répertoire dit savant. En effet, si l'air d'opéra doit, la plupart du temps, être réarrangé de manière à pouvoir être chanté par un individu à l'expertise musicale souvent très réduite (ambitus et technicité), les innovations technologiques qui démocratisèrent l'orgue de barbarie permirent, elles, de figer des contenus musicaux (presque) dans leur forme originale¹. On retrouvera donc gravés sur des cylindres et feuilles de papier-carton² toutes sortes d'airs d'opéra, polkas, airs populaires et danses diverses.

Nous n'avons malheureusement pas retrouvé de témoignages des œuvres musicales instrumentales jouées par des musiciens ambulants ou colporteurs. Nous ne pouvons que supposer l'existence d'un répertoire musical d'accompagnement des airs et des chansons que nous avons rencontrés, un répertoire où l'instrument prend la place de la partie vocale, ou tout autre répertoire s'inspirant de représentations populaires dans les opéras, théâtres et cafés-concerts. Nous avons ainsi quelques exemples de pièces données dans de tels endroits en Wallonie et à Bruxelles et qui sont essentiellement des danses : polkas (*Colonel*, Hervé Florimont ; *En sautillant*, François Wahanka), quadrilles (*Salut à Vienne*, François Czibulka), valse (*Les cent vierges*, Charles Lecocq ; *La petite alsacienne*, Alfred Bailly), etc. La musique des bals est en général de cette même aspiration dansante. Il paraît en réalité certain que les goûts du public ont continuellement orienté le répertoire des colporteurs et musiciens ambulants, sans quoi ils n'auraient probablement pas eu leur place dans le paysage musical urbain public. Cependant, ce public n'étant pas unifié, puisque de passage et très diversifié dans la plupart des circonstances, nous supposons que le répertoire des colporteurs et musiciens ambulants est conçu pour plaire et est donc le plus populaire possible³.

¹ LETERRIER S.-A., « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du 'peuple' au 'public' », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°19, 1999, p. 7.

² Les airs sont gravés ou troués, à l'aide de picots et de ponts métalliques sur des cylindres métalliques, d'abord, puis des rouleaux en papiers. Ces trous et ponts viendront ensuite activer des bascules qui actionneront les soupapes de l'orgue. ZERASCHI H., *L'orgue de Barbarie*, Paris, Payot, 1980, p. 91

³ « Popular music », soit une musique cherchant à toucher un vaste auditoire, la « masse », au sein duquel les liens sociaux peuvent être faibles, voire inexistant. LE GUERN P., « En arrière la musique ! Sociologie des musiques populaires en France », *Réseaux*, Vol. II, n°141-142, 2007, p. 19.

En conclusion, dans ses fonctions de divertissement, mais également d'interpellation du public, le corpus musical est populaire dans la mesure où il est élu pour son appréciation générale du public. Il en est de même pour son langage, sa forme, son genre et son style qui doivent plaire pour distraire, mais également pour s'assurer une certaine écoute dans le cas où le contenu devrait être informatif (chansons de circonstance) ou commercial. Concernant la demande sociale, nous considérons que le colporteur et le musicien ambulant ont une place de médiateur social dans la mesure où ils diffusent un corpus musical composite, comme explicité. Cependant, il est difficile de juger si la demande sociale est directe ou indirecte, compte tenu de la réalité et des considérations que la société porte sur ces personnages musicaux ambulants. Ce qui est, au contraire, certain, c'est que la composition sociale du public, lorsqu'il s'agit du quotidien de nos protagonistes et non pas d'un événement extraordinaire, comme un bal, a un degré de cohésion très faible et que cela va impacter le répertoire qui sera de fait très vaste, mais « basique » de manière à toucher chacun des profils d'auditeur.

- L'expression des chansonniers

Les exemples de chansonniers amateurs que nous avons rencontrés au cours de notre recherche partageaient en grande partie l'intention soit de calomnier un individu, soit de contester une institution, et parfois les deux en même temps. Nous avons ainsi très vite pris conscience que la chanson constituait, telle que nous l'avons trouvée, un moyen de communiquer un message rapidement et à moindre coût. Effectivement, la chanson au XIX^{ème} siècle a un rôle informatif de premier plan tant par les thèmes qu'elle aborde (sociétaires, politiques, religieux, satyriques, patriotiques, polémiques, *etc.*) que par ses modes de diffusion (colporteurs, cabarets, vendeurs de journaux, librairies, *etc.*)¹. Toutefois, l'aspect de la chanson qui s'est révélé dans nos archives, et qui nous intéresse donc le plus dans ce contexte de paysage musical, est l'extension de la technique d'écriture de *chanson sur timbre* depuis les sociétés bachiques chantantes, telle que les Caveaux du XVIII^{ème} siècle², jusqu'à toutes les couches de la société. Ce transfert s'effectue notamment par l'intermédiaire des goguettes et des sociétés

¹ DECLERCQ E. et D'HULST L., « L'univers de la chanson ouvrière dans l'agglomération de Lille-Roubaix-Tourcoing (1870-1914) », *Revue du Nord*, Vol. II, n°385, 2010, p. 374.

² Les Caveaux sont, dès le XVIII^{ème} siècle, des sortes de « dîners épicuriens » où se réunissaient quelques individus de plutôt bonne société, bons enfants mais néanmoins appréciant un élitisme certain, auxquels étaient invités des auteurs à la mode qui payaient leur obole sous forme de chanson au cours de la soirée. ERISMANN G. et WALEFFE P., *Histoire de la Chanson*, Paris, Éditions Hermès, 1967, p. 79.

chantantes que l'on retrouve dans les cabarets et dans les estaminets¹. Ce phénomène, en parallèle d'une certaine démocratisation de l'imprimerie, permet l'émergence d'individus, qu'Yves Lequin nomme des « chansonniers organiques », soit des non-professionnels, employés, ouvriers et commerçants, ayant une affinité plus grande que d'autres avec l'activité rimique². Autrement dit, le mode chansonnier devient particulièrement abordable. Il prolifère et sa fonction communicationnelle est recyclée par toutes les couches de la société au point de n'être plus seulement un privilège réservé aux cercles élitistes.

Cette fonction de communication et de diffusion de l'information est grandement exacerbée par la démocratisation de l'imprimerie, et par extension par la suppression de son caractère éphémère. Pour certains auteurs, le caractère immuable que prend la chanson, à cette époque et dans ce contexte, est une bénédiction concernant l'espoir de postérité. Pour d'autres individus, en revanche, ce même caractère représente une arme redoutable lorsqu'il sera question d'influencer l'opinion publique.

Nous avons ainsi à voir divers cas de condamnations d'individus en justice pour avoir chanté et distribué des chansons non-conformes aux mœurs et mettant en forme des paroles calomnieuses contre un personnage tiers. C'est le cas, nous l'avons déjà mentionné, de Joséphine Deleau et de Victor Burtout à La Hestre, dans les environs de La Louvière en 1876. Pour venger la sœur de Joséphine, mise enceinte par un homme qui allait se marier à une autre femme, ces deux individus ont composé une chanson pour faire honte audit trompeur : « *Le mariage du désféré* ». Les deux jeunes gens, dans leur entreprise, se sont assurés d'être accompagnés d'un petit groupe de musiciens, mais également d'enfants et de femmes de manière à obtenir une bonne visibilité lors de leurs visites dans les cabarets de la ville. Le jeune Victor Burtout, ex-instituteur âgé de 26 ans, déclare lors de son audition :

« J'avoue avoir chanté la chanson que vous me présentez dans les cabarets ; nous étions porteurs d'une certaine quantité de ces chansons que j'ai distribuées à mes amis et aux personnes qui m'en demandaient ; j'étais avec la fille Deleau. »

Nous comprenons donc que la diffusion d'un grand nombre d'imprimés fait partie de la stratégie des deux individus.

Nous retrouvons le même cas de chansons calomnieuses dirigées contre un individu dans le but de jeter le déshonneur sur lui dans l'affaire Edouard Van Gheel. Il s'agit du même

¹ DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnrière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°80, 1993, p. 57.

² LEQUIN Y., « Laurent Marty, chanter pour survivre – Culture ouvrière, travail et techniques dans le textile à Roubaix, 1850-1914 », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, n°1, 1986, p. 79.

modus operandi. Monsieur Van Gheel, batelier à Willebroek en 1874, distribue des imprimés dans les cabarets de la ville, mais cette fois-ci, l'intéressé cherche à conserver au maximum son anonymat. Les gendarmes en charge de l'enquête rapportent les interrogatoires de cette manière :

« (...) Nous nous sommes rendus à Willebroek, à l'effet de prendre les déclarations des témoins désignés dans la plainte en calomnie faite par le sieur Mertens François négociant à Felix Willebroek. Ces témoins nous ont fait les déclarations suivantes :

1) Amelinckx Louise, couturière, épouse de Jean d'Heldt, demeurant à Willebroek : 'Je n'ai aucune connaissance de l'imprimé dont vous m'avez parlé, je n'ai ni reçu ni vu distribuer des exemplaires de cet imprimé par Edouard Van Gheel'.

2) Kerremans François, 28 ans, ouvrier de fabrique à Willebroek : 'Le 5 de ce mois au matin, je me trouvais au cabaret tenu par les enfants Michiels à Petit Will, j'y ai rencontré Edouard Van Gheel qui m'a remis plusieurs exemplaires de l'imprimé que vous me représentez, et m'a recommandé de dire que je les avais trouvés (...)'. ¹»

Nous avons eu la chance d'avoir pu retrouver ledit imprimé d'Edouard Van Gheel dans les archives. Nous éditons ici la chanson de manière à donner exemple de *chanson sur timbre* de type « calomnieuse ». La pièce est en flamand et s'intitule « Nieuw Liedeken Van den Hooiman : Sus den Buld », sur l'air de (*stemme*) « de Meskaei », dont nous n'avons malheureusement pas retrouvé le timbre original.

« Nieuw Liedeken Van den Hooiman : Sus den Buld »	« Nouvelle chanson de l'Homme de foin : François le bavard (<i>Sus den buld</i>) ² »
<i>Stemme de Meskaei</i>	<i>Sur l'air de : De Meskaei</i>
Vrienden, men hoort hier vieze dingen, Ieëh speelt hier zynen rol, Ik zal u voorwaer de warheid zingen Van sus den Buld die heet smoutbol. Die heeft daer laetst een fars bedreven, Ik zal het hem nu eens gaen geven, Want hy is dan toch voorwaer Den grootsen babbelaer.	Amis, on entend ici de vilaines choses, Il joue ici son rôle, En vérité, je vais vous chanter la vérité Sur Sus den buld surnommé Croustillon Qui l'autre fois a fait une farce, J'irai lui en donner une en retour, Car il est cependant en vérité le plus grand des bavards.
Hy is dan by een man gekomen Hy sprak Tontje opgelet, Hebt gy den base nog niet vernomen, Ik heb den kraeiwagen daer neergezet. Wy zullen gaen eenige bissels vinden ; Breng ze stil naer mynen stal,	Il est alors venu près d'un homme Qui parlait attentivement avec Tontje N'as-tu pas encore entendu le patron? J'ai laissé la brouette là-bas. Nous irons chercher quelques balais ; Amène-les tranquillement à mon étable,

¹ Témoignage de Louise Amelinckx et François Kerremans ; Rapport de Petry Henri au Procureur du Roi, 14 juillet 1874 ; Pro Justicia, 14 juillet 1874, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°2408, f11.

² La traduction ci-jointe de « *Nieuw Liedeken Van den Hooiman : Sus den Buld* » est le fruit de la collaboration entre Karen Filliaert, Marie-Christine Peyskens et Lisa Grimard.

Zeg my het getal.	Dis-moi le nombre.
Maer zy waren daer juist mee diende En den bacs die kwam daer aen ; Maer Sus die hem niet ziende, Hield den gelaten wagen staen. Wie heeft die order u gegeven ? Hy was zoo bang alse en muis, Hy liep regt naer huis.	Mais alors pendant qu'ils s'en occupaient, Un des bacs arriva Mais Sus qui ne l'avait pas vu, Laissa le wagon abandonné. Qui t'en avait donné l'ordre ? Il eut aussi peur qu'une souris, Il courut directement à la maison.
Hy naer Boom dan toegelooopen Ik kwam hem tegen de brug, Om dat ding te gaen omkooopen, Sus met zynen hogen rug ; Ik vroeg hem wat er was gaende, Hy sprak my aan houd my niet staende, Nu moet ik in den bak (...)	Il s'avança alors vers Boom, Je le rencontrai sur le pont Pour aller acheter ce truc. Sus avait gros dos ; Je lui demandai ce qui se passait, Il m'a dit de ne pas m'en mêler Maintenant, je suis bon à jeter en prison (...)

FIGURE 1 : « Nieuw Liedeken Van den Hooiman : Sus den Buld ». Chanson d'Edouard Van Gheel, sans nom d'imprimeur, distribuée en 1874 à Willebroek par le batelier Edouard Van Gheel.

A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°2408.

Nous identifions dans cet exemple toutes les caractéristiques de l'œuvre littéraire du chansonnier ouvrier amateur tel que le décrivent Elie Declercq et Lieven d'Hulst dans leur étude sur l'univers de la chanson ouvrière dans le nord de la France¹. Il y est question d'un ouvrier masculin adulte non-qualifié et auteur de chansons sur feuilles. Les indications dans le titre de la chanson tendent à prouver qu'il n'en est pas à son premier essai (*Nieuw liedeken* : nouvelles chansons). Les feuillets sont vendus et rapportent une petite rémunération à son auteur. Dans cette œuvre, la subjectivité de ce dernier est camouflée dans la manière d'énoncer les faits. Si l'auteur ne se place pas directement dans la pièce sous un pseudonyme, c'est en revanche le cas pour la personne à laquelle l'œuvre s'adresse : « Sus den Buld » dans la chanson (*François-qui-parle fort / le bruyant / le bavard*), également surnommé « den Hooiman » (*l'homme de foin*), dans la première partie du titre, en référence à sa profession de marchand de foin. De plus, apparaît dans cette chanson une particularité littéraire de la chanson ouvrière qui consiste en la prise de position de l'auteur en qualité d'énonciateur entre le texte et le contexte, c'est-à-dire qu'il conte les faits tout en se mettant en scène. N'oublions pas non plus que la chanson est en flamand, ce qui fait partie de l'identité de l'auteur et qu'il l'intègre à son œuvre. À côté des caractéristiques propres au profil du chansonnier amateur, nous remarquons qu'il

¹ DECLERCQ E. et D'HULST L., « L'univers de la chanson ouvrière dans l'agglomération de Lille-Roubaix-Tourcoing (1870-1914) », *Revue du Nord*, Vol. II, 2010, n°385.

s'agit d'une chanson sur timbre grâce à la mention « *stemme* » qui semble être l'équivalent du français « *sur l'air de* »¹.

Un autre genre de diffusion chansonnière se situant entre la chanson calomnieuse et la contestation politique apparaît dans l'affaire de distribution de chansons imprimées sans nom d'auteur ou d'imprimeur, à Marbais et à Gilly en 1857, avec le tailleur d'habit Joseph Piérard, dit Fanfan Delpavée, et le notaire Philippe Ville. Ceux-ci distribuent des imprimés et chantent la chanson dans les tavernes de la ville dans le but de contester l'administration locale. Il semble que la diffusion de leurs idées soit suffisamment efficace que pour en inquiéter les autorités :

« La même chanson a aussi été chantée et distribuée par le notaire Ville, en la maison des sieurs Auguste Sauvage, cabaretier à Marbais, et Jean Joseph Debinne, cabaretier à Gilly. Monsieur le Procureur du Roi, cette chanson faisant soulever les habitants au point qu'il y en a qui refuse de payer leur taxe personnelle, nous vous prions de bien examiner la chose et en donner suite si vous le jugez nécessaire. (...) »

Monsieur le Procureur du Roi,

Je vous prie de remarquer que d'après les remarques de la population entière, l'auteur de cette chanson serait le notaire Ville, qui du reste continue à alimenter et soulever la discorde à Marbais. Je vous prie de le poursuivre aussi rigoureusement que possible. (...)»²

Nous ignorons à quel point le bourgmestre exagère ces propos afin d'attirer l'attention du procureur, cependant nous pouvons y observer une certaine contrariété de la part des autorités due aux proportions que prend cette affaire dans la population. Nous constatons ainsi l'efficacité de la démarche des deux individus.

Finalement, un dernier exemple de chanson rencontrée dans les archives se situe cette fois-ci dans la catégorie des chansons politiques de contestation, voire de « couplet militant ». Le *Chant des singes et des ours*³ est une chanson, publiée sans nom d'auteur, émise par une association de typographes bruxellois en 1865, appelant à la solidarité nationale et internationale du milieu de l'imprimerie. Les typographes qui émettent cet appel expriment leur mécontentement et leur lutte contre le patronat qui leur impose des conditions jugées, selon

¹ Cette déduction est issue de l'observation des deux chansons écrites en flamand répertoriées dans les archives consultées. Les deux chansons sont : *Nieuw liedeken van den Hooiman : Sus den buld*, ci-dessus éditée, qui est accompagnée de la mention « *stemme de Meskaie* » ; et *Liedeken*, de François De Paux en 1850, accompagnée de la mention « *Stemme : Het zal wel gaen't avond in mijn poortje* ». « *Stemme* » se traduit littéralement du néerlandais par « voter » ce qui ne semble pas correspondre. En revanche, le même mot traduit du norvégien veut dire « voix ». Cette hypothèse linguistique semble coller à l'appellation « timbre » en français pour désigner l'air d'une chanson.

² Lettre du bourgmestre de Marbais au Procureur du Roi, 9 septembre 1857, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1540.

³ Chant des singes et des ours. Feuillet avec paroles de chanson, mai 1865, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1825B, f.68.

eux, inacceptables. Dans leur contestation, les employés de l'imprimerie décident de bloquer l'usine. Les autorités y répondent par une menace de licenciement collectif des ouvriers. La chanson ci-jointe met en scène le contexte de cette grève, mais aussi les revendications des employés et les accusations à l'encontre de leur patron. Cette chanson est transmise également aux ouvriers de plusieurs villes belges et étrangères comme Liège, Gand et Paris.

Le *Chant des singes et des ours* ne laisse rien au hasard, autant dans sa forme que dans son contenu. Nous avons déjà pu constater certaines caractéristiques de l'écriture chansonnière ouvrière avec *Sus den Buld* du batelier Van Gheel, et il en sera de même ici, mais à un niveau encore supérieur. Commençons par la subjectivité dissimulée de l'auteur et des éléments figuratifs cachés dans le texte. Les singes et les ours dont il est question dans cette chanson désignent respectivement les compositeurs d'imprimerie et les ouvriers pressiers, dans un vocabulaire argotique du milieu de l'imprimerie. Toutes les références littéraires aux animaux, au bétail, se réfèrent en réalité à la communauté des ouvriers. À nouveau, l'auteur de la chanson se met en scène tout en étant le conteur des faits. À côté de cela, le timbre de la chanson *Tout le long de la rivière* n'est pas non plus choisi inconsciemment. En effet, cet *incipit* fait référence au directeur de l'imprimerie, soit « l'imprimeur », qui se nomme Charles Joseph Lelong. Cette référence se traduira dans le texte de la chanson en « *et le dompteur, le long de cette affaire* ». Si l'expression « les animaux » fait référence aux ouvriers, « les dompteurs » sont donc bien les imprimeurs, c'est-à-dire les patrons. Nous avons ici une œuvre véritablement emplie de sens cachés.

Pour ce qui est du timbre de la chanson, bien que nous n'en connaissions pas l'origine exacte, nous pouvons affirmer que l'air de *Tout le long de la rivière* est bien connu au XIX^{ème} siècle, notamment grâce à la chanson « *L'Académie et le Caveau* » de Pierre-Jean de Béranger. Cette œuvre de 1813 fait l'éloge du Caveau moderne et est reprise dans le recueil très populaire *Œuvres complètes de Béranger* de 1839¹.

Notons que lorsque les innovations technologiques et les modes de diffusion du XX^{ème} siècle feront progressivement disparaître la chanson traditionnelle du paysage de la communication et de la diffusion de l'information, seules resteront encore vivaces les traditions chansonnieres dans les cercles militants (identité, propagande), ainsi que dans les milieux folkloriques et manifestations festives, comme les carnavaux².

¹ BÉRANGER P.-J., *Œuvres complètes de Béranger*, Paris, H. Fournier, 1839.

² DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°80, 1993, p. 63.

Chant des singes et des ours	
Couplets trouvés parmi les manuscrits de Cartier, l'illustre dompteur de bêtes	
<i>Air : Tout le long de la rivière</i>	
Dès que Guttemberg s'est montré, Le monde s'est régénéré ; Des torrents de vive lumière S'élançant sur la terre entière ; On voit jusques (<i>sic</i>) aux animaux Changer d'allures et de peaux. Et le dompteur, le long de cette affaire, Fichtre ! vainement s'est mis en colère, Fichtre ! il s'est mis fort en colère.	Qu'on expulse du râtelier Tout faux frère prêt à plier ! Bonnes bêtes, mais non machines, Ne courbons jamais nos échines. Guerre à qui nous supplantera ! Et tant pis pour qui s'en plaindra ! Car le dompteur, le long de cette affaire, Fichtre ! vainement s'est mis fort en colère, Fichtre ! il s'est mis fort en colère.
Me faut-il dire des tracas, Les luttes et les branle-bas Auxquels les dompteurs en furie Livrèrent la ménagerie Où les singes avec les ours Impriment livres et discours ; Mais le dompteur, le long, etc.	Aux ours, aux singes en émoi On a voulu faire la loi. Mordieu ! l'on a fait fausse route Et l'on s'est fait, sans aucun doute, Un gigantesque pied de nez, Car on paîra les pots cassés. Et le dompteur, le long, etc.
Mais un fait dans notre cité, Est bien digne d'être noté : Dès à présent, l'ours et le singe En famille lavent leur linge ; Ils se sont unis en commun Leurs deux corps n'en forment plus qu'un. Et le dompteur, le long, etc.	Un dompteur des plus ahuris S'embarque un beau jour pour Paris : Un ours qu'on croyait fort docile Se montre d'allure incivile ; Notre homme à peine a dit trois mots, L'ours grommelle et tourne le dos ; Et le dompteur, le long, etc.
Effrayés de ce grand progrès, Et tremblant pour leurs intérêts, Les dompteurs aussi s'organisent, Se liguant, s'entendent, pactisent, Mais contre notre dignité Leur fameux projet s'est heurté Et le dompteur, le long, etc.	La leçon n'a pas profité A notre dompteur entêté ; Il s'adresse encore, à Bruxelles, A des animaux infidèles, Et tout son bétail à l'instant L'abandonne tambour battant ; Et le dompteur, le long, etc.
Ours et singes de tous pays, Sachons toujours rester unis ; Imitons nos frères de Saxe, Ne permettons pas qu'on nous taxe De couardise et de frayeur ; Montrons-nous grands d'âme et de cœur Et le dompteur, le long de cette affaire, Fichtre ! devra bien maîtriser sa colère, Il maîtrisera sa colère.	

FIGURE 2 : « Chant des singes et des ours ». Chanson de Cartier, l'illustre dompteur de bête, imprimé à Bruxelles chez Désiré Brismée, distribuée en 1865 par l'Association des typographes bruxellois.

A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1825B.

Finalement, le mode chansonnier s'impose très certainement comme médium de communication privilégié dans la société. Sa fonction communicationnelle est largement utilisée par la population. Dans les situations que nous avons rencontrées, la chanson est un atout économiquement démocratique et abordable intellectuellement par tous, dans le but de revendiquer, toucher l'opinion publique et exercer une pression sur un individu ou un état de fait. Même si cela implique parfois un retour de flamme, si l'affaire est menée en justice. Ce que nous pouvons constater, c'est que cette époque du XIX^{ème} siècle qui nous concerne est une époque-clé dans l'histoire et la sociologie de la musique, mais aussi de l'histoire des technologies, en tant que période où vont cohabiter, voire même se supporter l'une et l'autre, tradition orale et tradition écrite. Nous avons, en effet, pu constater que la tradition écrite émergente impliquait pour l'oralité de perdre son aspect éphémère, permettant ainsi de diffuser plus facilement et plus concrètement les contenus imprimés, mais que la tradition orale, séculaire, permettait de conserver le côté social du partage de l'information (en plus du sentiment d'identité, de communion, de distraction, etc.).

Les langages, formes, genres et contenus de la chanson sont essentiellement les reflets de la société, mais aussi un de ses moteurs¹. Le message de la chanson est le résultat d'une appropriation totale de l'œuvre musicale par l'individu qui va y injecter toute sa subjectivité, son appartenance, ainsi qu'un message et la personne à qui ce dernier est adressé. Aussi, le contenu de l'œuvre chansonnière est fondamentalement social dans l'idée où il constitue une forme de microcosme des circonstances qui l'ont vu créé. En ce qui concerne exclusivement des cas rencontrés et que nous avons mentionnés dans ce travail, le langage et la forme sont au service du contenu. Nous avons un corpus musical dont le langage correspond au groupe social donné (argot), dans une forme de chanson sur timbre et avec une technique de chant sur feuillet à paroles. L'expression artistique a pour objectif premier de susciter l'accompagnement vocal du public, mais également de faire passer un message dans ce partage musical.

Dans cet exercice de la chanson populaire et de son écriture, nous en avons déjà fait mention, la division sociale du travail est dominée par un amateurisme presque généralisé et hautement imbriqué dans les habitudes communicationnelles de la société². C'est ce pourquoi

¹ DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°80, 1993, p. 58.

² Il est bien question de « presque » généralisé, puisqu'il y aura dans ce milieu des professionnels et des semi-professionnels, vivant de la composition et de l'édition, ou encore de commandes. N'oublions d'ailleurs pas que la base de la chaîne de production de la pratique chansonnière se trouve au niveau d'une création artistique plus élitiste comme l'opéra ou le vaudeville qui vont nourrir le corpus timbré. En cela, la chanson constituera une

il semble difficile de parler de demande sociale directe ou indirecte. En fait, la pratique fait partie intégrante de la société et la demande sera autant fonctionnelle qu'esthétique. Concernant le public, sa composition sociale varie en fonction des circonstances. Nous avons vu que le cabaret en tant que carrefour social réunissait en son sein des publics variés ayant donc un degré de cohésion relativement peu élevé au niveau des conditions socio-économiques. Il en est de même pour la pratique chansonnière dans les rues de la ville, qui est bien plus similaire aux caractéristiques de la musique ambulante ou de colportage. À côté de cela, des événements ponctuels spécifiques, comme des manifestations folkloriques ou autres carnavaux, font naturellement augmenter le niveau de cohésion du public réuni autour d'une exigence ou d'une idée directrice commune. Néanmoins, nous n'en avons malheureusement pas eu l'illustration dans nos recherches archivistiques. Enfin, pour ce qui est de la chanson contestataire ou du couplet militant, le chant a une efficacité toute particulière du fait de la cohésion sociale de son public. Dans le cas du *Chant des singes et des ours*, la chanson est reprise par un public solidaire et conquis. La chanson a, pour ce dernier, une fonction de contestation et de dénonciation, mais surtout une fonction d'affirmation de l'identité et de l'unité du groupe. Il convient aussi d'ajouter que la formation musicale du public, tout comme de l'émetteur, est souvent élémentaire, parfois même ne se résumant qu'à l'unique faculté de savoir lire. Cela n'exclut toutefois pas qu'il y ait existé des individus dotés de quelques aptitudes ou connaissances suffisantes, voire d'un assez bon niveau. Même si la pratique chansonnière dans les milieux populaires conserve, de toute façon, un amateurisme certain.

sorte de consécration de l'osmose entre cultures savantes et populaires. DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°80, 1993, p. 63.

Chapitre VII : Musique et mœurs

Jusqu'à maintenant, nous avons cherché à comprendre et à découvrir le paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle en Wallonie et à Bruxelles au travers des actes « déviants » de ses acteurs, déviances par ailleurs limitées pour la plupart à une certaine banalité délictuelle (par exemple : ivresse, bagarre, ...). D'autres, en revanche, apparaissaient comme des indices révélateurs d'une réalité socio-économique ou culturelle au sein de laquelle évoluaient nos acteurs. Nous pensons ainsi aux effractions typiquement liées à l'immigration, aux désobéissances aux règlements locaux caractérisant les professions ambulantes ou encore aux violations des droits d'édition, d'auteur ou d'imprimerie. À présent, dans ce chapitre nous verrons que notre corpus de données judiciaires nous permet également d'appréhender un autre palier symbolique de la réalité sociale auquel nos acteurs musicaux ne manquent pas de se frotter : les mœurs. Effectivement, nous avons constaté que nos figures musicales sont souvent victimes de retours défavorables de la société face aux possibilités expressives et symboliques d'un langage musical jugé inadéquat¹. Alors, qu'il s'agisse d'un acte de provocation délibérée de la part d'une des figures musicales ou encore d'un excès de zèle des forces de police et de l'administration locale, ce rapport entre entités et contenus, pour lesquels la musique constitue un médiateur, va grandement nous permettre d'appréhender certains aspects des mœurs de l'époque.

Au XIX^{ème} siècle, dans le droit belge, nous entendons par le terme de « mœurs » l'idée-concept d'« ordre moral » ; soit non seulement les habitudes et coutumes de la société, mais aussi « à la fois le respect d'un ordre social établi et un certain degré de mobilisation sociale et politique² ». On y retrouve donc tant l'idée d'organisation sociale que celle de volonté théorique de la population à participer au maintien de l'ordre social. Tandis que les immoralités susceptibles d'affaiblir cet ordre moral se situent principalement dans la « mise en discours du sexe³ », c'est à dire dans toute exposition d'image ou d'expression relative au domaine de la sexualité⁴. On considère en effet à cette époque que tout ce qui a trait au sexe est susceptible de

¹ SUPIČIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de Musicologie – Académie de Musique, 1971, p. 134.

² OST F. et VAN DE KERCHOVE, « L'outrage public aux bonnes mœurs : révélateur d'une rationalité juridique de moins en moins assurée », Paris, *Les bonnes mœurs*, 1994, p. 106.

³ FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité*, Paris, La volonté de savoir, 1976, p. 20.

⁴ À notre époque, la notion de moralité s'étend également à la notion de « violence » et donc aux questionnements sur son exposition. OST F. et VAN DE KERCHOVE, *op. cit.*, p. 111.

choquer et qu'il n'est donc pas « correct » de l'exposer. L'importance de la sexualité en tant que réalité en soi immorale, n'exclut néanmoins pas d'autres formes de remises en question de l'ordre moral d'une société comme des attaques contre le clergé. Ces différentes « immoralités » condamnées par la loi seront souvent dictées par la religion ou par l'Etat lui-même, ces deux institutions désapprouvant toute attaque à leur encontre¹.

Afin de restituer cette notion de « mœurs » dans le paysage musical du XIX^{ème} siècle, nous allons d'abord effectuer un retour à l'analyse continue des données rencontrées entre 1883 et 1900 dans les archives du Tribunal correctionnel de Liège. Nous allons y voir apparaître cinq types de chefs d'accusations liés pour partie aux mœurs de la société, pour lesquels il n'existe pas toujours de rapport direct avec un éventuel témoignage musical, mais plutôt avec le mode de vie de l'individu. Il est question des « délits de presse », des « délits d'imprimerie », des « ventes de distribution d'image imprimée, cartes contraires aux bonnes mœurs », des « outrages publics aux bonnes mœurs » et des « attentats à la pudeur ». Pour rappel, le « délit de presse » concerne toute forme d'abus de liberté d'expression d'un individu *via* la presse écrite ou colportée. Le « délit d'imprimerie », quant à lui, touche à toutes les situations d'édition d'imprimés sans mention d'auteur ou d'imprimeur.

TABLEAU 11 – Tableau comparatif des professions reliées à la musique et des effractions relatives aux mœurs de la société pour les années 1883 à 1900 dans l'arrondissement judiciaire du Tribunal correctionnel de Liège.

	Colporteurs	Musiciens ambulants	Imprimeurs	Autres
Outrage public aux bonnes mœurs	8	4	-	2
Attentat à la pudeur	8	2	-	1
Délit de presse	-	-	-	1
Délit d'imprimerie	-	-	5	-
Vente et distribution d'image imprimée, cartes contraires aux bonnes mœurs	1	-	9	-

Pour commencer, nous allons nous pencher sur les « outrages publics aux bonnes mœurs ». Il est difficile de faire correspondre ce chef d'accusation à une des définitions données au préalable sur la conduite jugée immorale d'un individu. Ce manque de précision est dû aux

¹ OST F. et VAN DE KERCHOVE, « L'outrage public aux bonnes mœurs : révélateur d'une rationalité juridique de moins en moins assurée », *Les bonnes mœurs*, Paris, 1994, p. 110.

lacunes dans les archives consultées. Néanmoins, certains détails nous ont permis d'établir des liens et, dans d'autres cas, des hypothèses. Dans un premier temps, nous avons constaté que dans huit cas sur les quatorze du tableau comparatif, les « outrages publics aux bonnes mœurs » étaient accompagnés d'un « attentat à la pudeur ». Il s'agit même dans une des situations d'une affaire d'agression sexuelle allant jusqu'au viol. Dans les autres situations, il est davantage question de comportements provoquants et déplacés, parfois proches de la prostitution¹. Concernant les cas simples d'outrage aux bonnes mœurs, nous en observons deux types : l'attitude déplacée en termes de comportements et de gestes, allant jusqu'à l'exhibitionnisme dans le cas le plus extrême ; la simple exposition de contenus séditieux dans les chansons². Nous entendons par là, toutes sortes de *chants de table* ou *paillards*, pour lesquels le colporteur ne manque probablement pas d'en exagérer la prestation avec des gestes. Cependant, une fois de plus, hormis pour ce qui est des contenus musicaux inadéquats dans l'exercice musical, il nous est impossible d'établir une règle ou quelques généralités sur base de ces constats.

L'unique cas de délit de presse rencontré dans notre recherche concerne un pianiste, en 1899 à Liège, désireux de se venger de mauvaises critiques émises à son encontre et qui a pris la décision de s'attaquer à son adversaire au moyen de la presse écrite en y insérant des propos calomnieux jugés inadéquats³.

En définitive, la « vente et distribution d'image imprimée, cartes contraires aux bonnes mœurs » est le type d'effraction qui nous a permis de situer l'imprimeur comme potentiel personnage musical, et par la même occasion de mettre en évidence sa relation avec les colporteurs. Nous remarquons que, d'après les archives liégeoises, ce type de délit ne concerne que des imprimeurs et, pour un cas, un colporteur. Nous rappelons toutefois que cela est dû au fait que la législation punit la non-mention du nom de l'auteur et de l'imprimeur sur tout imprimé vendu ou distribué, et que ceci implique le renvoi de la responsabilité de l'infraction sur l'individu initiateur de la chaîne commerciale, soit l'imprimeur. D'ailleurs, la combinaison des chefs d'accusation « délit d'imprimerie » et « vente et distribution d'images imprimées » s'élève à cinq cas sur neuf. Cela témoigne d'une déresponsabilisation dans l'impression des

¹ Nous avons, par exemple, le cas en 1899 à Liège d'un directeur de théâtre de marionnettes accusé d'attentat à la pudeur et d'outrage aux bonnes mœurs sur de jeunes filles mineures pendant au moins trois ans. Cet individu est condamné à une peine de dix fois dix mois de prison pour cela.

² VAN TIGGELEN Ph. J., « Vision hiérarchisée de la société musicale française sous la Monarchie de Juillet », *R.I.M.F.*, n°21, novembre 1986, p. 103.

³ Aubain Bailli, minute de jugement, 18 décembre 1897, dans A. E. Liège, *Tribunal correctionnel de Liège*, E130.

images de la part des imprimeurs par rapport au commanditaire, ou d'une recherche d'anonymat s'il en est l'émetteur.

En ne construisant notre réflexion que sur les chefs d'accusation accablant nos imprimeurs, il est également difficile de connaître avec exactitude la forme et le contenu des « images imprimées et cartes contraires aux bonnes mœurs ». Cependant, nous sommes en mesure de penser qu'il s'agissait soit de journaux satiriques, soit d'imprimés musicaux sous forme de feuillets ou de recueils dont le contenu était jugé inadéquat par les autorités locales. Nous en avons déjà montré les preuves, notamment avec l'imprimeur liégeois Jean-Baptiste Bertrand, condamné en 1886 à 104 francs d'amendes pour avoir illégalement imprimé, avec récidive, un journal intitulé « *Le blagueur* »¹.

La chanson « *Le Cabinet* », pour laquelle Anne Dejon, imprimeuse bruxelloise, fut condamnée pour « exposition d'une chanson non-conforme aux bonnes mœurs » en 1863², est une parfaite illustration de la chanson prohibée pour son immoralité dans le sens d'une exposition de propos sexuels. Celle-ci ne fait à aucun moment usage d'un vocabulaire trop « cru », mais les références dans le texte sont évidentes. Nous comprenons par cet exemple que les autorités locales ne font preuve d'aucune tolérance vis-à-vis de ce genre de chanson et qu'elles font état d'une vigilance accrue dans ce domaine. Effectivement, la police constate la présence de cette chanson dans la vitrine de l'imprimerie, à la suite de quoi « *Le Cabinet* » est retiré et la propriétaire écope d'une amende.

Une autre preuve de l'intolérance des autorités locales vis-à-vis des contenus inappropriés dans la musique produite en public est ainsi rapportée lors de la séance du 26 juin 1857 du Conseil des échevins de la ville de Liège. Il est en effet question de réprimander plus sévèrement les « chansons obscènes sur la voie publique » lors des *kramignons*, danses traditionnelles de la région, dans les rues de la ville, à l'occasion des fêtes paroissiales³. Les forces de police sont tenues à l'issue de ce conseil de veiller de façon plus intense et de durcir les conséquences.

À présent, il nous reste à observer quelques situations pour lesquelles la musique apparaît comme la réalisation d'un appareil symbolique⁴ collectif propre à un milieu et qui va

¹ Minute de jugement, 13 mai 1886, dans A. E. Liège, *Tribunal correctionnel de Liège*, E105.

² Procès-verbal d'Anne Dejon par le commissaire Antoine Anthone, 14 mai 1863, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1731.

³ *Bulletin administratif de Liège*, 1857, séance du 26 juin 1857 sur « *chansons obscènes sur la voie publique* ».

⁴ SUPIČIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de Musicologie – Académie de Musique, 1971, p. 135.

marquer un certain antagonisme vis-à-vis de la norme dans les circonstances du moment. Nous l'avons compris, l'immoralité d'une action ne réside pas uniquement dans un message mettant en scène quelques contenus sexuellement inappropriés, mais essentiellement dans sa capacité à déstabiliser un ordre social et moral figé dans la loi. Loi qui, malgré ses efforts à s'affranchir d'institutions coutumières et à s'objectiver, reste intimement liée à la morale religieuse et à l'organisation politique d'une nation¹.

Le Cabinet	
Dans l'cabinet de mon cousin, ma cousine, (bis)	Voilà mon amant qu'est venu, (bis)
Dans l'cabinet mon cousin dansait.	Il met la main sur mon estomac.
	Dans, etc.
Mon père m'envoie au bois, (bis)	
Où qu'il avait beaucoup de noix.	Il met la main sur mon estomac. (bis)
Dans, etc.	Descendez-la un peu plus bas.
	Dans, etc.
Où qu'il avait beaucoup de noix, (bis)	
J'en cueillais deux, j'en mangeais trois.	Descendez-la un peu plus bas. (bis)
Dans, etc.	Vous trouverez Jean Nicolas.
	Dans, etc.
J'en cueillais deux, j'en mangeais trois, (bis)	
Je suis malade au lit neuf mois.	Vous trouverez Jean Nicolas, (bis)
Dans, etc.	Avec des moustaches comm'un chat.
	Dans, etc.
Je suis tombé malade au lit neuf mois, (bis)	
Et mon amant qui ne venait plus,	Avec des moustaches comm'un chat, (bis)
Dans, etc.	De la viande cuite il n'en mange pas,
	Dans, etc.
Et mon amant ne venait plus, (bis)	
Je lui fais dire par trois, quatre fois.	De la viande cuite il n'en mange pas, (bis)
Dans, etc.	De la viande fraîche il en suça.
	Dans, etc.
Je lui fais dire par trois, quatre fois. (bis)	
Voilà mon amant qu'est venu,	De la viande fraîche il en suça, (bis)
Dans, etc.	Un p'tit morceau long comm'mon bras.
	Dans, etc.

FIGURE 3 : « Le Cabinet ». Chanson sans nom d'auteur, imprimée et vendue par Anne Dejon à Bruxelles en 1863.

A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°2731.

¹ OST F. et VAN DE KERCHOVE, « L'outrage public aux bonnes mœurs : révélateur d'une rationalité juridique de moins en moins assurée », *Les bonnes mœurs*, Paris, 1994, p. 110.

Le 25 avril 1888 se marient à l'église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles le prince Charles II de Croy et la princesse Marie Ludmilla d'Arenberg. Avant, pendant et après la cérémonie, un groupe d'individus va provoquer un véritable charivari aux alentours de l'église. Les individus sont identifiés par les différents témoins comme des étudiants, reconnaissables par leurs casquettes galonnées et par leurs cahiers sous le bras, venant de l'école industrielle selon d'autres témoins. Un étudiant passant par-là rapporte :

« Vers 11 ½ heures du matin, je me trouvais rue du Sablon devant l'église. On criait, on huait, on sifflait horriblement & parmi les individus qui se livraient à tout ce tapage, j'ai remarqué beaucoup d'étudiants. (...) Quand les époux sont sortis de l'église, les étudiants & d'autres que je ne pourrais désigner par leurs noms ont chanté : « Rachitiques » sur l'air de lampions.¹ »

Un autre :

« (...) Des étudiants je pense puisqu'ils avaient des casquettes universitaires et je me trouvais à l'extérieur de l'Eglise, j'ai remarqué un groupe d'étudiants qui chantaient pendant la cérémonie religieuse le De profundis – le Oh ! Vandenpeereboom et autres chants de rue. (...) ²»

Ou encore le Comte Louis Marie Adolphe Ghislaine de Spangen, présent lors de la cérémonie :

« Des étudiants (...) ont chanté des airs d'Eglise avec des paroles peu en rapport avec ces airs sacrés, alternant avec le chant de la Carmagnole & du Ca ira : ils occupaient leur intermedes (sic) à crier à bas la calotte, à bas la pretraille (sic) ainsi que d'autres choses de ce genre.³ »

Outre les cris et sifflements faisant tapage lors de la cérémonie, lesdits étudiants vont marquer les esprits lors de ce mariage par la composition du répertoire des chansons qu'ils chantent tout au long de l'évènement. Même si certains de ces étudiants appréhendés se défendent d'avoir simplement voulu assister par curiosité au mariage et d'avoir chanté pour passer le temps, les chants dont nous allons faire la description ne semblent pas avoir été choisis au hasard et trahissent les ambitions ou considérations politiques de ces étudiants, explicitement antipapales, anticléricales, libérales et républicaines (soit en opposition à la noblesse). Nous

¹ Témoignage d'Edmond Patris, étudiant, 25 avril 1888, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume II, n°1716, fC4.

² Témoignage de François Rodberg, étudiant, 25 avril 1888, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume II, n°1716, fC19.

³ Témoignage du Comte Louis Marie Adolphe Ghislaine de Spangen, 27 mai 1888, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume II, n°1716, fC31.

avons identifié ces chants au sein de quatre catégories thématiques : « chants révolutionnaires et républicains », « chants anticléricaux », « chants sur la société » et « chants étudiants, bachiques et paillards »¹.

La première catégorie de chants « révolutionnaires et républicains » est très explicite à propos du regard que les étudiants portent sur la noblesse et la royauté de manière générale. En effet, nous avons répertorié quatre chants dont trois sont issus directement de la période révolutionnaire française : le chant de « La Carmagnole », d'un anonyme en 1792² ; « Ah ! Ça ira », cri de ralliement révolutionnaire, de Ladré sur l'air original du *Carillon national* de Gervais-François Couperin en 1790³ ; « La Marseillaise », initialement intitulée « Chant de guerre pour l'armée du Rhin », par Claude Joseph Rouget de Lisle en 1792⁴. Finalement nous relevons le chant sur timbre « Rachitiques » écrit sur l'« Air des lampions » qui est une référence aux manifestations à Paris suivant la proclamation de la République après la Révolution française de 1848. Tous ces chants et airs sont des chants républicains, supposant donc une certaine opposition à la noblesse.

Les chants de la catégorie « chants anticléricaux » sont également en nombre certain lors de cette manifestation. Nous retrouvons divers chants en latin, d'apparence religieuse, comme : « Ora pro nobis », qui est une locution latine utilisée dans le culte catholique dont la traduction est « Priez pour nous » ; et « Dominus vobiscum », qui dans la même logique veut dire « Que le seigneur soit avec vous ». Néanmoins, comme mentionné dans le témoignage du Comte de Spangen, les paroles chrétiennes semblent avoir été substituées par un nouveau texte au contenu obscène. Nous retrouvons donc ici une pratique chansonnière habituelle qui consiste en se moquer en chanson des pratiques et travers du clergé⁵. Comptons également dans le répertoire de ces étudiants, des chants politiques antipapistes comme le « Van't ongediert der papen » qui traduit un contexte politique belge empli de tensions entre catholiques et libéraux. Ce dernier chant est également nommé « Geusenlied », issu de la pièce de théâtre « *De Geuzen* » de Frans Gittens⁶, ou le « Chant des Gueux » selon la traduction française d'Eugène

¹ Nous tenons à signaler que le répertoire des chansons que nous allons décrire est issu des témoignages de personnes ayant assisté à l'événement, du côté des célébrants, des étudiants, ainsi que des personnes y ayant assisté par hasard. Les titres mentionnés dans les archives sont donc des titres que les témoins ont reconnus ou pensent avoir reconnus. Ce facteur s'imposa comme une difficulté supplémentaire dans l'identification des pièces musicales.

² BARBIER P. et VERNILLAT F., *Histoire de France par les chansons* (T.4), Paris, Librairie Gallimard, 1957, p. 100.

³ *Idem*, p. 78.

⁴ PAVEAU M.-A., « La politique en chansons », *Mots. Les langages du politiques*, n°70, 2002, p. 29.

⁵ DECLERCQ E. et D'HULST L., « L'univers de la chanson ouvrière dans l'agglomération de Lille-Roubaix-Tourcoing (1870-1914) », *Revue du Nord*, Vol. II, n°385, p. 366.

⁶ VANDEVEIJVERE P., *Dictionnaire des compositeurs francs-maçons*, Louvain-la-Neuve, EME éditions, 2015.

Gens¹. Il fut le chant et le cri du parti libéral dans son opposition aux partisans cléricaux belges dans les années 1880². Nous situant en 1888 lors de ce mariage, ces chants trouvent tout naturellement leur place dans le chansonnier d'étudiants libéraux.

Dans la catégorie des « chants sur la société », nous retrouvons toutes sortes de chansons à propos de personnalités comme : la « Chanson du Général Boulanger », mieux connue sous le nom de « L'amer du Général Boulanger » de Henri Buguet et mise en musique par Charles Joffroy en 1887, qui évoque la popularité du général français Georges Boulanger ; ou « Ô Vandenpeereboom », chanson en l'honneur de Jules Vandenpeereboom, à l'époque ministre des chemins de fer belges et membre du parti catholique³. Suivant la logique libérale sous-entendue dans les deux catégories précédentes, nous émettrons deux hypothèses vis-à-vis de l'utilisation de cette dernière chanson. D'un côté, l'expression pourrait se révéler être ironique par rapport à l'affiliation catholique de Jules Vandenpeereboom. D'un autre côté, il pourrait aussi s'agir de la mise en valeur de ses habitudes conflictuelles avec le roi Léopold II. « En revenant de la revue », dont le texte nous vient de Lucien Delormel et Léon Garnier et la musique de Louis-César Desormes, est également une allusion à la popularité du Général Boulanger. Reste dans cette catégorie une dernière chanson supposée : « Eendraacht maagt macht (sic) », ou dans sa version corrigée « Eendraacht maakt macht » qui est la traduction néerlandaise de la devise nationale belge « l'Union fait la force ». Cependant, nous n'avons pas pu retrouver de chanson correspondant à un tel titre.

Enfin, nous avons trouvé mention de trois chants que l'on pourrait décrire comme propres au milieu étudiant universitaire ou à un corpus de chansons de table ou paillardes. Le premier chant, emblématique, est « Nous sommes la jeunesse » du professeur H. Witmeur, aussi connu comme « Le chant des étudiants » de l'Université libre de Bruxelles⁴. Le deuxième chant qui s'intitule « Marie Klapchabot » ou « Marie Clap'sabot », est une chanson en wallon. Il est également fait mention dans les témoignages d'une chanson qui se nommerait « Mie Katoen », mais nous pensons qu'il s'agit d'une erreur de retranscription et qu'il est plutôt question de « Mieke Toe », une chanson en flamand qui parle de femme et de boisson. Pour terminer, il reste quatre titres présumés de chanson dont nous n'avons pas trouvé les références : « C'est le

¹ DEFOSSE P., *Dictionnaire historique de la laïcité en Belgique*, Waterloo, Luc Pire Editions, 2005, p. 150.

² REINACH J., *La Politique opportuniste : 1880-1889*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1890, p. 177.

³ *Idem*, p. 178.

⁴ STUDENTVERBINDUNG LOVANIA, *Chansonnier des étudiants belges : 800 chants, mélodies et paroles*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901, p. 208.

mois de Marie », « Il viendra, viendra pas », « Voilà Nicolas » (ou « Chanson de Nicolas ») et « Weg met den paperas ».

Nous avons pu constater, tout au long de ces témoignages, que le corpus musical entonné par ces étudiants n'avait rien d'anodin et qu'il est hautement représentatif de l'identité du groupe des chanteurs. Nous retrouvons ainsi des chants qui définissent le groupe comme « Le chant des étudiants », mais surtout des chants de circonstance qui viennent volontairement perturber la cérémonie en cours, au moyen d'un appareil symbolique empli de références qui s'oppose à celui des individus célébrant le mariage. Cette opposition entre systèmes de valeurs nous permet de mettre en lumière certaines tensions dans le paysage politique belge, mais aussi la divergence des conceptions des habitudes et mœurs de la société.

Toujours dans cette logique d'opposition, nous avons pu constater, grâce à d'autres œuvres musicales rencontrées dans les archives, le même genre de divergences philosophico-politiques à un niveau cette fois européen. Nous avons ainsi retrouvé un « Hymne à Pie IX », dans sa version italienne « Su fratelli letizia si canti », dont la musique est de Gioachino Rossini sur un texte de Canonico Golfieri, et dont la traduction ci-jointe est de Louis Belmontet. Cet hymne est attaché à une coupure de presse¹ dénonçant la censure qui règne en France sous le gouvernement de François Guizot en 1846, date de création de l'œuvre. L'article dénonce également le fait de ne pas pouvoir chanter dans les lieux publics. L'auteur de la note journalistique indique profiter du climat politique belge bien plus libre pour partager cet hymne en l'honneur du pape Pie IX. L'œuvre est devenue très populaire en Italie et l'auteur espère qu'elle le deviendra partout dans le monde chrétien.

En conclusion, la musique est révélatrice du fonctionnement de notre société. Nous avons vu tout au long de ce mémoire que la musique remplissait des fonctions de communication et d'expression à tous les niveaux de la société. On y retrouve tous les contenus sociaux possibles, c'est ce qui constitue la force de la musique en tant que médiateur. Ceci signifie donc qu'on y retrouve l'expression d'idées convenables tout autant qu'inconvenables, mais aussi des modes d'expression congrus et incongrus, bienséants ou non. L'inadéquation des langages ou des modes d'expression utilisés est révélée par la loi qui agit comme un filtre sur toutes les expressions de la société. Ce filtre dont la loi assure la mise en application permet de situer ce qui doit être considéré comme moral et ce qui doit être considéré comme immoral. Ce sont les mœurs de la société, c'est-à-dire un consensus sur une idée d'ordre social et du

¹ Malheureusement volante, nous n'en connaissons donc pas l'origine.

respect de ce dernier¹. Cependant, les mœurs de la société du XIX^{ème} siècle sont assurément dictées par une élite et par des institutions au pouvoir et à l'emprise sociologique forts comme la religion ou l'État. Les exemples de chansons jugées inadéquates rencontrés dans les archives nous ont permis de rendre compte de diverses réalisations symboliques musicales. Elles nous ont conduit à mettre en lumière certains conflits moraux de la société belge de cette époque, notamment concernant la sexualité ou le respect de l'ordre établi. Ces chansons nous ont aussi amené à identifier des conflits de valeur en termes de tensions nationales (corpus chansonniers des étudiants libéraux), mais aussi de dissensions politiques entre nations ou à l'intérieur de nations étrangères (*Hymne à Pie IX*).

Hymne à Pie IX		
Que Rome s'enflamme	Pie est l'espérance	Vivat ! Dans la voie
Comme un saint Volcan !	Qui germe en tout lieu ;	Il est à nous ;
Le soleil de l'âme	C'est la délivrance	C'est Dieu qui l'envoie
Luit au Vatican.	Qui nous vient de Dieu.	Peuples, à genoux ! – Et puis levons-nous !
Le Pasteur suprême	Rome se relève ;	
Grandit son troupeau :	L'esprit est toujours	Vivat ! Dans la voie
Il est Dieu même	Plus fort que le glaive –	Il est à nous ;
Le porte-drapeau.	L'âme a ses grands jours.	C'est Dieu qui l'envoie
		Peuples, à genoux ! – Et puis levons-nous !
La main du Saint-Père	Sa vue est bénie,	
Guide nos vieux droits.	Son règne est aux cœurs ;	
L'Italie espère ;	Il a le génie	Jésus-Christ protège
Pie étend sa croix.	Qui fait les vainqueurs.	Ses faits éclatants.
		Il a pour cortège
C'est le grand symbole		Le monde et le temps.
Par le Christ porté.		
C'est la parabole		
De la liberté.		

FIGURE 4 : « Hymne à Pie IX ». *Su fratelli, letizia si canti*, texte de Canonico Golfieri, musique de Gioachino Rossini, traduction française de Louis Belmontet. Chanson distribuée dans un journal inconnu.

A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1204.

¹ OST F. et VAN DE KERCHOVE, « L'outrage public aux bonnes mœurs : révélateur d'une rationalité juridique de moins en moins assurée », *Les bonnes mœurs*, Paris, 1994, p. 106.

Chapitre VIII : Musique, environnement et divertissement

Dans ce chapitre, nous allons focaliser notre attention sur les lieux de production et de diffusion musicale que nous avons rencontrés tout au long de notre recherche. La plupart de ces environnements musicaux réapparaissent régulièrement et nous avons déjà pu comprendre en analysant les caractéristiques professionnelles, mais aussi les conditions socio-économiques de nos protagonistes, que ces lieux ont également leurs caractéristiques propres. Ces lieux se distinguent en fonction de leur public, des modes d'expression culturels et musicaux que l'on y identifie, ainsi que d'après regard des autorités locales et du mode de répression des comportements déviants que l'on peut y retrouver. Ces lieux du paysage musical urbain sont : les rues des villes, les bals publics, les cafés-concerts et théâtres, et les cabarets.

- Les rues des villes

Les rues de la ville sont par définition l'environnement le plus public que nous puissions trouver. C'est également le lieu le plus vaste et ouvert. En prenant le point de vue de la loi, trois notions géographiques nous aident à définir plus précisément ce lieu : le territoire national, sur base duquel va se construire toute la législation concernant la régularité des individus ; la voie publique, et les règlements concernant toute exposition artistique, activité économique et stationnement ; les marchés, en tant que lieux prévus pour l'étalage et la vente.

Comme nous l'avons déjà constaté, l'ensemble des conditions pour les représentations lyriques et dramatiques est repris au sein du *Règlement de police du 8 août 1840 sur les spectacles ; bals ; concerts ; joueurs d'orgue, etc.* de la ville de Liège. Ledit règlement prévoit ainsi :

« Art. 2. On ne pourra, sans autorisation du Collège des Bourgmestre et Echevins, donner soit sur la voie publique, soit dans une propriété privée où le public serait admis, aucun spectacle dit de *curiosité*, d'exercices équestres, d'acrobate, de physique et tous autres analogues, ni établir de ménagerie ou tirer des feux d'artifices. La demande sera rédigée sur timbre. Elle indiquera le genre de spectacle, le local choisi, les jours et heures des représentations et le tarif du prix des places. (...) »

Art. 5. Il est interdit aux chanteurs ambulants, joueurs d'orgues ou d'autres instruments, colporteurs ou marchands de chansons, complaintes ou cantiques, diseurs de bonne aventure, faiseurs d'horoscopes ou de pronostics, joueurs de marionnettes, danseurs de cordes, charlatans, conducteurs d'animaux quelconques, et généralement à tous autres individus se rattachant à ces diverses classes, d'exercer leur état sur la voie publique.

Art. 6. Néanmoins le collège des bourgmestre et échevins pourra accorder des permissions temporaires à ceux de ces individus exerçant l'état de musicien ou chanteur ambulant, de joueur de marionnettes, de danseur sur la corde ou sur les échasses, qui auront acquis à Liège une résidence légale et qui tirent leurs moyens d'existence de l'exercice de l'une ou l'autre de ces professions. (...)

Art. 7. Les individus qui obtiendront de semblables permissions devront toujours être porteurs d'un livret sur lequel l'arrêté d'autorisation sera transcrit. (...)

Art. 8. Il est fait défense aux individus mentionnés dans l'article 6, et qui sont autorisés à exercer leur état, de stationner sur la voie publique de manière à gêner la circulation, d'encombrer les avenues des habitations, de sonner ou crier aux portes et de parcourir les rues avant 8 heures du matin ou après la chute du jour.¹ »

Nous constatons immédiatement dans ce règlement que les inquiétudes des autorités locales quant aux éventuelles perturbations de l'ordre public par des professions artistiques sont résolues à défaut, par une interdiction générale des prestations quelles qu'elles soient. L'acquisition personnelle d'une autorisation est elle-même rendue difficile par une certaine lourdeur administrative, sans en oublier l'aspect arbitraire. Pour terminer, si l'autorisation est accordée, il reste pour l'individu désireux de pratiquer sur la voie publique de nombreuses contraintes dans la manière d'exposer. Ce règlement témoigne d'une volonté certaine de l'administration locale d'endiguer le foisonnement des professions artistiques ambulantes et de colportage sur la voirie, liée à l'objectif de maintenir un certain respect de l'ordre public et surtout du bien commun.

De nombreux autres règlements de police et d'ordre public concernent, parfois par extension, la pratique musicale sur la voirie. Il s'agit notamment de toutes les prescriptions concernant l'interdiction de l'usage de charrettes dans les villes². La charrette constituait un moyen privilégié pour les musiciens ambulants et colporteurs de transporter leurs marchandises, mais aussi des orgues de barbaries ou autres instruments mécaniques plus complexes et imposants. Existente également des règlements déterminant les taxes et droits de patente, faisant de musiciens ambulants et colporteurs des travailleurs réguliers³.

¹ *Règlement de police de Liège du 8 août 1840 sur les spectacles ; bals ; concerts ; joueurs d'orgue, etc.*

² *Arrêté communal du 7 juin 1878 relatif aux étalages sur la voie publique issu des Modifications à l'art. 63 du règlement sur la voirie dans Bulletin administratif de Liège, 1878, séance du 7 juin 1878.*

³ *Bulletin administratif de Liège, 1884, séance du 11 août 1884 sur « Règlement-tarif des droits d'étalage. – Cahier des charges pour la perception ».*

Les rues de la ville, malgré les règlements tentant d'en régir l'accès, sont plus que certainement le meilleur endroit pour l'activité des colporteurs et musiciens ambulants. La plupart du temps contraints à un mode de vie nomade, l'unique garantie de gagner suffisamment d'argent pour survivre est, pour ces individus, l'affluence de clients ou de donateurs. C'est la raison pour laquelle le quotidien ou la routine des professions musicales ambulantes a essentiellement lieu dans les rues à forte concentration de passage ou sur les marchés. Cela n'empêche cependant pas la présence ponctuelle de musiciens ambulants ou de colporteurs lors de foires, de bals, de processions ou tout autre événement de plus grande ampleur. Certains musiciens ambulants dotés d'une virtuosité suffisante chercheront même à accéder aux tavernes et aux cafés-concerts, mais ce privilège demeure réservé aux individus ayant acquis la régularité nécessaire¹. Étant donné que notre population est composée d'une grande partie d'individus immigrés, les rues ne constituent finalement qu'un dernier recours à la survie d'un individu.

Nous comprenons en fin de compte qu'il existe une certaine ironie dans la situation du musicien ambulant et du colporteur. L'environnement urbain offre certains avantages comme la liberté, la possibilité d'agir dans l'ombre et de pratiquer dans l'irrégularité. L'itinérance permet d'échapper au contrôle et de gagner du terrain sur la concurrence dans une certaine mesure. Notons toutefois que tout cela n'est dû que par le fait que l'individu n'a pas le choix puisque sa situation légale ou ses conditions socio-économiques ne lui permettent pas d'aspirer à autre chose.

- Bals et foires

Les bals et les foires sont le deuxième lieu de production musicale que l'on retrouve à répétition dans nos archives. Ce deuxième type d'environnement musical se situe entre le caractère mobile et éphémère de l'activité ambulante des rues et l'immobilité des institutions du spectacle telles que les cafés-concerts ou théâtres. En effet, les bals et les foires se caractérisent par leur aspect ponctuel et éphémère, mais aussi organisé et s'appuyant sur un dispositif matériel en « semi dur » (chapiteaux, scènes, roulottes, etc.).

Il existe deux types de foires. Cela peut être, dans un premier cas, un rassemblement commercial dans une ville autour d'un thème défini : foire aux bestiaux, aux automobiles ou autres marchandises diverses et variées susceptibles de réunir un grand nombre d'acheteurs et

¹ *Règlement de police du 8 août 1840 relatif aux spectacles, bals, concerts, musiciens ambulants, etc.*

de vendeurs. Cependant, pour ce genre de foire, il n'y a que peu d'intérêt musical, hormis si les organisateurs prévoient des concerts au cours de l'évènement. Le deuxième type est celui des foires populaires, au cours desquelles nous allons retrouver une forte concentration de professions musicales ou sollicitant un environnement musical. Ces foires populaires sont des manifestations festives ponctuelles qui se constituent autour d'un thème (traditionnel, folklorique, politique, religieux) et qui comprennent toutes sortes d'attractions et de divertissements. Une caractéristique essentielle des foires est que la population de professionnels qui va se charger des divertissements est, la plupart du temps, itinérante.

Nous découvrons un vaste panel de demandes d'emplacements (stands) pour la Foire de l'Est, la Foire d'avril et les Fêtes paroissiales au cours des années 1907 à 1911 à Liège : vélodrome, hippodrome, tir, confiserie, cinéma, toboggan, manège, carrousel, jeu d'adresse, photographe, tapisserie, croustillon, gaufres, panorama, femme panthère, bijouterie, électricité, rigolade, jeu de faïence, auto-vélo, ménagerie, balançoire, théâtre, tickets, animaux, nougats, figaro, friture, musée de cire, magasin, musée mécanique, glace, fruits, lutte, cirque, tableaux, phénomènes, bascule, danse, découpage, quilles, concert oriental, thé, réclame, cigarette, massacre, papillon, négresse, détail, exhibition, spectacle, avion, marrons, glaces scientifiques, appareils, cartes à jouer, brochures, champignons, maison joyeuse, loterie, mailloche, beignets¹. Autant d'échoppes destinées à divertir la population des villes et qui sont, la plupart du temps, itinérantes, se déplaçant de foire en foire.

Nous retrouvons dans ce genre de manifestations toutes sortes de forains, colporteurs de marchandises, mais également de musiciens ambulants. Ce fut entre autres le cas de la jeune Maria Soave, fille du musicien ambulant italien Rocco Soave, qui s'en était allée jouer à la kermesse d'Uccle avant d'être enlevée en 1881. Nous le rappelons, ces foires sont des lieux d'affluence qui assurent un certain audimat ou une certaine clientèle. Dans ces foires existent un foisonnement de musiques de divertissement, mais aussi de nombreuses musiques d'appel, faisant de ces manifestations des lieux d'une musicalité intense. À cela s'ajoute que dans le cadre de foires, il n'est pas rare de voir organisés des bals populaires pour animer les soirées et faire venir les locaux pour danser.

Un bal se définit comme une réunion où l'on danse. Nous identifions toutes sortes de bals populaires sous chapiteau ou autour d'un kiosque lors de grandes foires et fêtes publiques.

¹ Registres indicateurs : Ordre Public, Sûreté publique, etc., 1871-1919 ; Administration communale de Liège dans A. V. Liège, *Fond « Manifestations et les grèves à Liège de l'an IV à 1914*, PIII H1-6.

Nous discernons également des bals de plus petites tailles et organisés avec davantage de récurrence dans les cafés-concerts. Effectivement, en tant qu'établissements musicaux, ces derniers ont le privilège d'organiser des parties de danse plusieurs fois par semaine. Nous découvrons ainsi diverses demandes d'organisation de bals, de dérogations pour l'heure de fermeture de l'établissement, de présentation des programmes musicaux à l'initiative de tenanciers de cafés-concerts dans les registres de la police de Liège. De plus, nous repérons aussi un nombre important de plaintes émanant du voisinage pour tapage nocturne, destruction publique et ébriété scandaleuse des individus présents. Ce qui ne manque pas d'interpeler les autorités locales sur la bienséance de ces cafés-concerts. Nous aborderons cet élément dans le point suivant de ce chapitre.

Quel que soit l'endroit où se déroule le bal, l'objectif premier est de faire danser le public. Le répertoire de ces bals est la plupart du temps constitué d'airs à la mode, mais ce qui fait particulièrement l'intérêt de ces airs est leur caractéristique dansante. Il y a des chansons, accompagnées ou non, mais aussi des œuvres strictement instrumentales en forme de polka, de valse, de quadrille ou encore de rondeau. En 1887 à Bruxelles, le *Cercle XXV* et le *Bond der oud leerlingen de gemeente schoolen* (Cercle des anciens étudiants de l'école municipale) décident d'organiser un bal-concert dans un parc de la ville, mais ne respectent pas le processus concernant la demande de diffusion d'œuvres musicales et le respect des droits d'auteurs. La poursuite entamée contre eux nous permet de découvrir la liste des œuvres qui ont été présentées lors du bal. On y retrouve une « mosaïque » d'airs de l'opéra *Mireille* (1864) de Charles Gounod, l'*Aubade printanière* de Paul Lacombe, ou encore des « fantaisies » sur l'opéra *Le petit Faust* (1869) mis en musique par Hervé¹. Pour la partie plus dansante, nous trouvons, par exemple, la valse *Nuage de dentelle* de Jules Klein, une polka intitulée *Fidélité* ou encore un pot-pourri populaire².

Ces bals sont généralement animés par des orchestres et des musiciens professionnels, et ils le sont systématiquement lorsque qu'une partie du bal est un concert destiné strictement à l'audition et non pas à la danse. Néanmoins, il n'est pas improbable de rencontrer, lors de ce genre d'événements, des musiciens amateurs et des musiciens ambulants appelés pour divertir et faire danser le public. C'est notamment le cas de Hans Houben qui demande à diverses

¹ Pseudonyme du compositeur Louis-Auguste-Florimond Ronger (1825-1892).

² Programme du concert à Louvain le 10 juillet 1887, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume II, n°1617.

reprises une autorisation à la police au cours de l'année 1908 pour jouer de l'accordéon lors de fêtes locales.

- Cafés-concerts et cabarets

Il existe également des lieux « couverts » où l'on retrouve une certaine activité musicale. Celle-ci constitue en quelque sorte le dénominateur commun de ces établissements, en plus d'y retrouver un débit de boisson. Il s'agit des cafés-concerts, des cabarets, des estaminets, des auberges, des tavernes, *etc.* La diversité des dénominations nécessite d'en définir les caractéristiques pour une meilleure compréhension des contextes musicaux.

Le café-concert, ou *caf'conc'*, est un lieu de festivité typique de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle qui trouve son origine dans les cafés-théâtres où l'on mange, boit et fume tout en assistant à des spectacles lyriques et musicaux. Ces endroits étaient souvent associés à des lieux de débauche. Certaines personnes rapportent même que la musique n'y était finalement que secondaire et que l'objectif premier de ces cafés-concerts était de s'y montrer et de sociabiliser¹. Ces endroits étaient très populaires au point de sérieusement concurrencer les lieux plus traditionnels de production musicale tels que les théâtres et opéras, et on y retrouvait toutes les classes sociales mélangées. Les chansons et romances parisiennes en vogue y étaient mises à l'honneur².

Le cabaret, comme nous devons l'entendre au XIX^{ème} siècle, désigne quant à lui simplement un lieu de débit de boisson où l'on peut éventuellement manger et dormir, en fonction de l'établissement. Ce lieu est davantage associé à l'estaminet ou à la taverne, également des lieux où l'on boit, ou à l'auberge où l'on mange et dort. Le cabaret ne revêtra sa définition actuelle de café musical qu'au début du XX^{ème} siècle lorsque l'appellation se substitue au café-concert³. Le cabaret du XIX^{ème} siècle n'exclut néanmoins pas la présence d'une activité musicale. Ainsi y retrouve-t-on divers divertissements musicaux. En plus de diverses distractions musicales au piano ou à la harpe, s'y produisent tout particulièrement les *sociétés chantantes*, ou *goguettes*, assemblées ouvrières qui se retrouvent pour boire, manger et chanter⁴.

¹ ERISMANN G. et WALEFFE P., *Histoire de la Chanson*, Paris, Éditions Hermès, 1967, p. 112.

² *Idem*, p. 113.

³ RICHARD L., *Cabaret, cabarets : origine et décadence*, Paris, Plon, 1991, p. 8.

⁴ DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°80, 1993, p. 57.

La popularité des cafés-concerts ne passe pas inaperçue dans le paysage musical belge à l'époque qui nous concerne. Cette popularité va se traduire en une véritable préoccupation de la part des autorités locales, avec parfois des conséquences à portée internationale. La première préoccupation concerne la bienséance des lieux car, comme nous l'avons explicité, les cafés-concerts étaient à l'époque réputés pour leur caractère licencieux. Lors d'une séance du collège des échevins de l'année 1890, ces derniers débattent sur la manière d'y faire appliquer un règlement plus strict concernant, notamment, la présence de mineurs. M. Hanssens, échevin de la ville de Liège, exprime son mécontentement de cette manière :

« Que l'on interdise l'accès de ceux-ci aux enfants, qu'on leur défende de monter sur des tréteaux où se débitent tant d'obscénités révoltantes, c'est une mesure sage, impensable. Mais ce serait contrepasser le but que d'en agir de même vis-à-vis des théâtres proprement dits. Il est maintes pièces du répertoire qui exigent la présence d'enfants ; parfois certains rôles leurs sont confiés. Qui ne connaît certaines artistes qui brillent aujourd'hui au premier rang, et qui, dès leurs premières années, ont été applaudies sur les scènes de notre ville.¹ »

Dans son plaidoyer, l'échevin n'hésite pas à dénoncer l'immoralité des cafés-concerts et davantage encore la présence de mineurs dans ces derniers. Cependant, il apparaît un problème de taille dans la volonté de l'administration communale de contrôler de tels établissements. Ils ne parviennent pas à définir la frontière entre les cafés-concerts et les théâtres qui, eux, sont considérés par l'administration comme salutaires pour la population. En effet, l'échevin Hanssens s'applique à interdire le travail des mineurs dans les cafés-concerts, mais pas dans les théâtres :

« Mais ce qui ne saurait se justifier, ce qui révolte tout sentiment d'équité et de justice, c'est de placer des théâtres, où les plus honnêtes gens vont se délecter aux chefs-d'œuvre de l'art et chercher dans une heure de loisir des émotions qui les élèvent au-dessus des préoccupations de la vie quotidienne, sur le même rang que ces cafés infâmes qui sont une véritable invite à la débauche et à tous les vices qui en dérivent. Jamais l'opinion publique n'admettra la confusion que vous vous obstinez à faire. Elle ne ratifiera pas les flétrissures que vous appliquez implicitement au théâtre, et par là même à l'art dramatique et à ceux qui s'y consacrent. »

Les autorités locales ne parviendront pas à faire fermer les cafés-concerts de la ville faute d'une définition claire de ce type d'établissements. Ceux-ci vont d'ailleurs non seulement continuer à exister, mais à attirer le public notamment grâce à la visibilité que leur offre l'apparition des affiches chromolithographiées dont vont également jouir les théâtres proprement dits². Cela ne fait qu'accroître la confusion entre institutions au sein de l'industrie

¹ *Bulletin administratif de Liège*, 1890, séance du 19 mai 1890 sur « *Règlement concernant les chanteuses des théâtres et des cafés-concerts* ».

² DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°80, 1993, p. 61.

du spectacle. Néanmoins, l'administration locale va faire acte d'un certain acharnement dans cette démarche répressive. Un discours du président du conseil des échevins, M. d'Andrimont, en témoigne :

« Nous cherchons par tous les moyens possibles non pas à supprimer tous ces cafés-concerts, mais à en diminuer le nombre. Je dois dire que je suis arrivé à un bon résultat. Voici comment : beaucoup de ces cafés-concerts étaient tenus par des gens déjà condamnés pour excitation à la débauche. En vertu de la loi sur l'ivresse publique, j'ai pu défendre à ces gens de tenir des cafés-concerts. Je crois que j'ai bien supprimé quarante-cinq de ces cafés depuis deux ans. Mais, semblables à la mauvaise herbe, ils repoussent toujours. »

La deuxième grande préoccupation au sujet des cafés-concerts, concerne les droits d'auteurs. La popularisation des cafés-concerts, et, avec elle, l'acculturation scénique de la chanson, vont provoquer la reconnaissance et l'élévation de l'interprète. Cette même popularisation des cafés-concerts contribue également à la notoriété du compositeur. Ce dernier est d'ailleurs protégé en France par la S.A.C.E.M depuis 1850¹. Ce grand changement dans l'industrie du spectacle musical va voir se multiplier les affaires d' « infraction pour non-respect des droits d'auteur » compte tenu du fait que les autorités locales, mais surtout les associations d'artistes, interprètes et compositeurs, sont de plus en plus attentives au respect de leurs droits.

C'est le cas de Louis Catherine, agent général pour la Belgique et la Hollande de la société française des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, qui attaque en justice en 1891 le directeur du café-concert bruxellois « Folies-Bergères », Charles Balle, pour non-respect des droits d'auteurs². Une série de quinze œuvres lyriques, presque exclusivement de compositeurs parisiens, est citée dans cette affaire, nous offrant ainsi un intéressant panel d'œuvres à la mode³. Toutefois, ce genre d'affaire n'est, à l'époque, pas uniquement l'apanage des cafés-concerts puisque l'on retrouve ce genre de situations dans une grande partie des établissements de l'industrie du spectacle au sens large, à savoir les théâtres, mais aussi le milieu de l'imprimerie et de l'édition qui, comme nous l'avons vu à maintes reprises, constituent un lien entre les institutions du spectacle et le public.

De nombreux individus que nous avons identifiés dans les archives du tribunal correctionnel, qu'ils soient colporteurs ou musiciens ambulants, entretiennent un lien étroit avec les cafés-concerts de la ville. Il est en effet question d'une grande partie d'individus arrêtés pour des raisons d'ébriété sur la voie publique ou de bagarres se déroulant dans des cafés-concerts.

¹ DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°80, 1993, p. 61.

² Lettre de Edouard Charles, huissier, 11 avril 1890, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume II, n°1952, f2.

³ Ces œuvres sont reprises dans CHAPITRE X : RÉPERTOIRE DES ŒUVRES.

Ces arrestations rendent compte de l'effervescence qu'on y trouvait et de la popularité de ces lieux de divertissement. Dans les registres de la police, il est également question de demandes introduites pour pouvoir travailler dans ces établissements. Ces demandes concernent exclusivement les jeunes filles mineures pour lesquelles il était nécessaire d'avoir une autorisation de la commune pour pouvoir chanter ou jouer d'un instrument dans les cafés-concerts¹. Ces autorisations sont en général demandées pour tous les cafés-concerts de la ville et pas uniquement pour un précisément. Cependant, ces demandes sont souvent refusées pour raisons de débauche et de circonstances inappropriées pour des mineurs.

Les tenanciers de cafés-concerts sont eux aussi tenus de déclarer les divertissements et événements se déroulant dans leur établissement. Ces renseignements fournis à la police lors de leur inscription dans les registres informent sur le lieu, la musique, l'heure, une éventuelle demande de dérogation pour une prolongation exceptionnelle, *etc.* Un registre de ce type datant de 1866, à Liège, nous indique ainsi tous les établissements musicaux de la ville². De plus, ce registre nous en apprend beaucoup sur l'ambiance que l'on pouvait trouver au quotidien dans ces cafés-concerts :

TABLEAU 12 – Registre indicateur des établissements musicaux de la ville de Liège en 1866.

Genre d'amusement	Instruments de musique employés	Par qui ces établissements sont tenus
Chant et danse	Harpe et violon	Deckers
Chant	Piano	Pepinster
Chant	Harpe	Delher
Chant et danse	Harpe	Harden
Chant	Harpe	Densel
Chant	Harpe	Gaspard
Chant	Harpe	Densel
Chant	Harpe	Remouchamps
Chant	Piano	Huysmans
Chant	Piano	Renson
Chant	Harpe	Bachelet
Chant	Piano	Depré
Chant	Piano	Lambrette
Chant	Piano	Dombart

¹ Voir CHAPITRE V : MUSIQUE ET TRAVAIL.

² Liège (divertissement de danses et de chants), 1866 ; Administration communale de Liège dans A. V. Liège, *Fond « Manifestations et les grèves à Liège de l'an IV à 1914*, Carton XXIV 16-23.

Danse	Orchestre	Lantreter
Chant	Harpe	Berrier
Chant	Piano	Maris
Chant	Piano	Macs
Chant	Piano	Vanmaeren
Danse	Harpe	Stijns
Chant	Piano	Debatty
Chant	Piano	Marcotty

Nous constatons que la grande majorité des cafés-concerts de Liège en 1866 favorise la chanson pour divertir leur public. Dans certains cas plus rares, la danse y est mise à l'honneur. Cette chanson est souvent du temps accompagnée d'un instrument unique comme la harpe et le piano. Nous ne retrouvons qu'un seul cas de présence d'orchestre destiné à la danse. Cela nous conduit à penser qu'il s'agit là d'un établissement plus important en comparaison avec les autres, puisque le financement d'un orchestre nécessite des moyens plus conséquents. La présence majeure des harpes dans les cafés-concerts peut être mise en relation avec les demandes répétées de jeunes filles pour jouer de ce même instrument dans les cafés-concerts. Nous pouvons aisément imaginer qu'il devait y avoir une rentabilité sensible dans le fait de présenter des jeunes filles dans les cafés-concerts et que, pour cette raison, il était préférable en termes de gains d'y jouer d'un instrument ou de sa voix plutôt que dans les rues de la ville. Aussi, nous avons retrouvé de nombreux témoignages de musiciens ambulants envoyant leur fille dans les cafés-concerts, et, dans des cas plus rares, leur femme. La présence de la harpe dans les cafés-concerts est également due au fait que cet instrument ne devait pas trouver sa place dans le brouhaha des rues.

Les cabarets ont également une place de choix dans le paysage musical urbain. La différence essentielle entre ce dernier et le café-concert se trouve dans l'idée de « spectacle » musical et dans la manière d'en faire la publicité. Le cabaret est un estaminet où la population va boire et sociabiliser, et, en tant que lieu de partage et de sociabilité populaire, la population va y chanter. Nous retrouvons de ce fait des témoignages de chants calomnieux, comme dans les affaires du batelier Van Gheel ou des deux jeunes personnes désireuses de venger une sœur déshonorée. Dans ce cas, les cabarets apparaissent comme des lieux de communication et de diffusion. Mais nous y observons également les sociétés chantantes, dites *goguettes*, ou les *sociétés festives et carnavalesques constituées* qui comprennent un plus grand nombre de membres. Ces sociétés héritières des Caveaux français du XVIII^{ème} siècle, transforment les

cabarets en des lieux de réjouissances folkloriques et de rivalités artistiques¹. Dans les registres de la police, nous avons retrouvé, au même titre que pour les cafés-concerts, diverses demandes de *goguettiers* d'organiser des « parties de chants ». Somme toute, le cabaret est un lieu de divertissement tout comme les cafés-concerts, mais les manifestations artistiques et musicales que l'on y retrouve sont davantage communautaires que spectaculaires.

En conclusion, nous avons vu dans ce chapitre trois types d'environnements au sein desquels nos professionnels de la musique vont évoluer. Le premier environnement se trouve être les rues des villes. Ces dernières se caractérisent par une législation qui se veut englobante et répondant le plus spécifiquement possible pour assurer au mieux le respect du bien commun et de l'ordre social sur la voirie et dans les espaces publics. La géographie de cet environnement urbain rend cependant difficile l'application de cette législation et permet ainsi aux acteurs y agissant d'échapper avec plus ou moins d'efficacité aux autorités. Toutefois, comme nous l'avons étudié, en dehors de ces avantages, il y a une certaine fatalité à travailler dans les rues, dues aux conditions socio-économiques qui y conduisent. Cet environnement est principalement celui des musiciens ambulants et des colporteurs.

En deuxième lieu, nous avons analysé l'environnement que constituent les bals et les foires. Les foires et les bals publics sont, d'une certaine manière une transformation de l'espace public que sont les rues des villes ou les marchés, autour d'un thème festif (carnaval, procession, foire, etc.). Dans cette logique, ces lieux se caractérisent par leur aspect éphémère et ponctuel, et par un déploiement matériel conséquent, mais souvent itinérant dans le cas des foires. C'est la raison pour laquelle nous y avons découvert des profils professionnels musicaux très différents : professionnels ambulants comme les forains, les colporteurs ou les musiciens ambulants pour animer les foires, mais aussi des musiciens professionnels destinés à animer les concerts et les bals. Rappelons qu'il faut comprendre dans l'appellation « bal » toute réunion dansante. C'est pourquoi il existe de nombreux bals organisés par des cafés-concerts, dans l'enceinte de ces derniers.

La troisième catégorie d'environnements musicaux rassemble les institutions du spectacle « couvertes » que nous avons pu analyser dans les archives. Ces institutions regroupent les cafés-concerts et les cabarets (estaminets et tavernes). Ces derniers se caractérisent par leur immobilité, le fait qu'ils aient un débit de boisson et qu'on puisse y trouver un environnement musical. Cette dernière caractéristique constitue le trait spécifique, car

¹ ERISMANN G. et WALEFFE P., *Histoire de la Chanson*, Paris, Éditions Hermès, 1967, p. 92.

systematique, du café-concert. En ce qui concerne le cabaret, la musicalité du lieu dépend de la clientèle, du public que le propriétaire veut attirer. En effet, contrairement au public du café-concert qui est strictement « contemplatif », c'est-à-dire spectateur, le public des cabarets est essentiellement « participatif », et donc potentiellement acteur, particulièrement comme chansonnier ou comme membre de groupes sociaux. Même s'il faut nuancer le propos ainsi qu'en témoignent les demandes d'y laisser jouer des mineurs, la présence de musiciens professionnels rémunérés comme tels constitue une autre caractéristique des cafés-concerts. Il ne faut toutefois pas en tirer la conclusion que les prestations de cafés-concerts étaient systématiquement d'un niveau supérieur à celui des cabarets. Au contraire, les témoignages font état de fortes disparités entre les établissements. Certains sont dépeints comme des lieux de débauche avant tout, délaissant toute prétention quant à la qualité musicale des prestations. D'autres sont, au contraire, décrits comme jouissant d'une renommée flatteuse quant à la qualité et à la virtuosité des musiciens ou des orchestres qui s'y produisent. Ce qui nous conforte dans l'idée d'une forte disparité des cafés-concerts en termes de qualité musicale.

II. Approche musicologique

Chapitre IX : Une analyse musicologique

- Edition d'une chanson rencontrée dans les archives

Les précédents chapitres relèvent à quel point la musique prend une dimension sociale essentielle dans le quotidien non seulement des professions musicales urbaines mais aussi des citoyens et des responsables politiques ou des autorités judiciaires. Elle s'inscrit en effet dans toutes les dimensions de la vie des hommes : manœuvre commerciale, moyen de diffusion de l'information, outil de contestation ou de distraction, vecteur culturel esthétique ou d'éducation.

Il est à présent temps d'illustrer ces dimensions relevées au moyen d'un document musical extrait des archives. Nous allons éditer et analyser ce document musical selon une méthodologie musicologique, et accessoirement littéraire. La liste de ces documents musicaux est longue et est aussi variée que les circonstances dont elles sont issues. Mais certaines des pièces récupérées prennent toutefois une place de choix dans cette liste. Nous avons effectivement vu que les caractéristiques et la qualité de certaines des œuvres répertoriées dans ce mémoire permettaient d'illustrer nos savoirs sur divers types de chansons. Nous en choisirons une pour en faire une analyse approfondie.

Il sera question ici d'un document découvert aux Archives Générales du Royaume, dans les archives de la Cour d'appel de Bruxelles pour l'année 1850. Les documents recueillis, datés du 17 octobre 1850, font acte d'une citation à comparaître devant le tribunal correctionnel de Bruxelles. Emanant du procureur du Roi du tribunal de première instance, elle s'adresse à un jeune homme de 19 ans nommé Demol résidant en la même ville dont la profession est chanteur-forain. Ce dernier est prévenu, en vue d'un jugement, d'avoir sans autorisation de la police exercé le métier de crieur d'écrits imprimés. Lesdits imprimés consistent en un journal sans date composé d'un article et d'un texte à paroles de chanson. Les deux sont réunis sous le titre de *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek*¹.

Nous pouvons d'ores et déjà imaginer sur base de ces quelques éléments que le texte à paroles renvoie à ce que l'on appelle une *complainte judiciaire*. Cette appellation relève d'un

¹ Chanson et journal repris comme pièces à conviction accompagnant la citation à comparaître du Procureur du Roi à l'adresse de Demol, 17 octobre 1850, dans A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1229.

type de chanson tout à fait singulier publié et distribué dès le 16^{ème} siècle en France. La fonction essentielle de ces plaintes est de diffuser les nouvelles concernant la clôture d’une affaire judiciaire¹. Nous apprendrons plus tard dans ce chapitre que la chanson dite de *complainte judiciaire* n’est pas seulement un genre de chanson attaché à des caractéristiques contextuelles. C’est également un genre littéraire et musical indépendant aisément reconnaissable. La diffusion de ce type de documents faisait partie de l’activité de colportage.

Le feuillet à paroles intégré au journal comporte en qualité d’introduction la mention qui suit : « Air de Brutus ou Te souviens-tu ? ». Cette mention, également appelée *timbre*, indique au chanteur de la complainte sur quelle air / mélodie chanter les paroles imprimées². L’air est souvent très populaire de manière à pouvoir être entonné par tous. Ces directives de l’auteur de la chanson, dont le nom n’est pas signalé, sont les fondements de la reconstitution d’une potentielle partition. Voici le texte du feuillet :

Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek	
Affreuse nuit, nuit de meurtres, de crimes ! Et pour Dilbeek, souvenir infernal ; Où deux époux, déplorables victimes, Ont de leur sang, rougit le lit nuptial : Pour un peu d’or, les traîtres, les infâmes ! À la faveur d’un silence mortel ; Sans écouter les remords de leurs âmes, Ont consumé leur projet criminel.	Lisez, lisez, cette terrible histoire, Que nous livrons à la publicité, Et vous aurez présents à la mémoire, Tous les détails d’un crime médité : Vous comprendrez comment, dans la souffrance, Ont expiré ces malheureux époux, Comment aussi, les traîtres en silence, Le couteau au poing, leur portèrent coups.
Amis, lisez sur cette triste page, Comment, hélas ! Ces cruels meurtriers, Dans la maison se frayant un passage ; Ah ! du démon ce sont les ouvriers : Les deux époux reposent sur leur couche, Ils ont plongé dans un sommeil profond, Et les bandits, à la mine farouche, Sans hésiter ont frappé juste au front.	Le crime fait, la honteuse rapine, Pour les pervers fut un nouveau devoir ; Bientôt, pourtant, ils firent triste mine, L’enfer avait trompé tout leur espoir : C’était de l’or que ces âmes avides, Assurément cherchaient avec ardeur, C’était de l’or, mais ces êtres cupides ; Durent repartir le dépit dans le cœur.

¹ LE FLOC’H J., « Chanteurs de rue et plaintes judiciaires », *Revue d’histoire de l’enfance « irrégulière »*, hors-série, 2001, p. 94.

² LAFORTE C., *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy, Les Presses de l’Université Laval, 1993, p. 132.

Ces scélérats, que la justice humaine,
 Pour les punir de leur double forfait,
 En peu de jours sut atteindre sans peine,
 Payent bien cher leur infâme projet :
 Sur l'échafaud, ah ! Quel spectacle horrible :
 Le pâle mort marque leur dernier jour,
 Brave chrétien, cet exemple terrible,
 Vous doit du mal éloigner sans retour.

FIGURE 5 : « Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek ». Chanson sans nom d'auteur et d'imprimeur, accompagnant un journal, vendue par Demol à Dilbeek en 1850.

A.G.R. BRUX., *Cour d'appel de Bruxelles*, série II, volume I, n°1229.

- Reconstitution d'une chanson à timbre

Avant d'analyser la plainte dite du *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek* d'un point de vue stylistique et littéraire, il est essentiel d'en découvrir l'origine de manière à en reconstituer le *timbre* et la partition. Les timbres se définissent comme une formule verbale se référant à l'incipit d'une chanson. Ils constituent de la sorte une forme de cachet ou de marque d'identification d'une mélodie¹. Ainsi, il est commun de rencontrer les inscriptions « sur le chant de » ou « sur l'air de » suivi d'un titre quelconque renvoyant à un chant préexistant. Mais comme le mentionnent Capelle et Renand dans le célèbre recueil de chanson parisien *La Clé du Caveau*, la pratique de l'écriture de paroles sur des mélodies connues entraîne une certaine confusion dans la classification et la dénomination des chansons. Ainsi, un air original va donner son nom en tant que timbre à diverses chansons. Ces chansons vont à leur tour être recyclées dans de nouvelles chansons. Cela implique l'éventualité d'une perte de savoirs sur le timbre original au fur et à mesure que l'air est réutilisé. Les individus désireux de reconstituer l'historique des éditions chansonniers d'un air ne manqueront pas d'y rencontrer un certain désordre². Et à ce mécanisme s'ajoute la fréquente utilisation de timbres multiples pour une seule et même chanson. La simplicité structurelle des chansons à strophes permet effectivement de chanter un même texte sur différents airs. C'est une éventualité à considérer pour notre plainte judiciaire.

¹ LAFORTE C., *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 131.

² CAPELLE et RENAND, *La Clé du Caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs de Vaudeville & de tous les amis de la Chanson*, Paris, Imprimerie de Richonne, 1811.

Dans le cas de notre complainte, l'indication timbrique « Air de Brutus ou Te souviens-tu ? » nécessite une division évidente entre les deux parties. Ces deux indications semblent renvoyer à deux origines différentes, à deux timbres musicalement acceptables. Nous ne traiterons malheureusement pas de l'air dit « de Brutus » parce que nous n'en avons pas trouvé l'origine. L'hypothèse la plus simple et la plus plausible serait qu'il s'agit d'un air d'opérette ou de vaudeville.

L'indication « te souviens-tu ? » renvoie indubitablement à une chanson d'Emile Debraux : *Te souviens-tu ? Souvenirs d'un vieux militaire*, sur un air de Joseph-Louis Doche éditée en 1818¹. Cette chanson est celle qui, selon Théophile du Mersan, dramaturge et chansonnier français contemporain de l'auteur, permet à son auteur d'acquérir la popularité qu'on lui attribue à cette époque². Emile Debraux naît en 1796 et étudie au Lycée impérial de Paris. On lui inculque dans cet établissement scolaire un esprit patriotique et un enthousiasme nationaliste qu'il revendiquera jusque dans son talent de chansonnier. Debraux quitte très jeune un emploi de bibliothécaire pour se consacrer entièrement à la profession de chansonnier qu'il garde jusqu'à sa mort prématurée à l'âge de trente-trois ans. Il est alors reconnu comme le « roi de la goguette » et comme le « Béranger du peuple » par ses contemporains³. *Te souviens-tu ?* revêt ainsi toute la nostalgie d'une gloire napoléonienne brisée par la défaite de 1815 pour laquelle une partie de la population française ressent encore une terrible indignation⁴. Ce trait mis en évidence contribua inévitablement à la popularisation et la diffusion de l'air menant à la création de nouvelles chansons sur ce timbre d'origine. Les témoignages de la popularité de cette chanson sont nombreux et traversent les époques. Le chant populaire wallon « *Lolotte* » du chansonnier carolorégien Jacques Bertrand en atteste. Ce dernier est toujours chanté aujourd'hui sur le timbre de *Te souviens-tu*⁵. Mais l'exemple le plus manifeste de la popularité du timbre est sa présence au sein de l'ouvrage *Chants et chansons populaires de la France* de Théophile du Mersan, édité en 1843 à Paris. Le texte de la chanson y apparaît accompagné de

¹ Texte de *T'en souviens-tu* en annexe.

² DU MERSAN T., *Chants et chansons populaires de la France* (Deuxième série), Paris, chez Michel de Lile et Philippe Auzou, 1843.

³ CIM A., « Le chansonnier Émile Debraux, roi de la goguette (1796-1831), dans *Le ménestrel* (dir. Henri Heugel), Paris, 18 septembre 1909, pp. 300-301.

⁴ DU MERSAN T., *op. cit.*

⁵ La chanson « *Lolotte* » a notamment été interprétée et enregistrée par Julos Beaucarne sur la Face A du LP *Chandeleur Septante Cinq* (RCA Victor, 1975).

gravures illustrant les paroles et d'une partition de l'air avec un accompagnement au piano, arrangé par M. H. Colet, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris¹.

Joseph-Louis Doche, dit Doche Père, compositeur présumé de l'air, est également un contemporain d'Emile Debraux. Il naît en 1766 à Paris et est promu dès l'âge de 19 ans à la fonction de maître de chapelle de l'église de Coutances. En 1810, Doche est nommé chef d'orchestre du Vaudeville de Paris. Cette fonction le mène alors à davantage de reconnaissance du public et de ses pairs du fait de la création prolifique d'airs et de morceaux détachés. Quatre cent vingt-huit de ces airs sont classés dans son recueil *La Musette du Vaudeville* et dix-sept autres airs originaux sont repris dans *La Clé du Caveau* de Capelle et Renand². Il décède en 1825.

La paternité de Doche Père pour l'air de *T'en souviens-tu ?* semble relativement assurée considérant le croisement des sources d'époque. Néanmoins, nous n'avons pas retrouvé de trace de l'air dans les recueils de l'œuvre de Jean-Louis Doche. Ni même par l'exercice de comparaison avec la partition rencontrée chez du Mersan. Cela nous laisse sur les hypothèses suivantes : l'air de Doche Père a pu ne pas être compilé dans tel ou tel recueil ou a simplement disparu, ce qui est peu probable considérant la popularité de l'œuvre ; ou alors l'air a été composé pour la chanson d'Emile Debraux ou il a été absorbé par la popularité de la chanson de ce dernier. Cela reste des hypothèses.

- Analyse poétique et littéraire

Te souviens-tu ? d'Emile Debraux peut être décrit comme une chanson à strophes de type « Cycle de voyage » avec pour sous-thématique la poésie militaire selon la classification de Conrad Laforte dans *Poétiques de la chanson traditionnelle française*³. En revanche, notre complainte bruxelloise appréciera davantage son classement dans la catégorie des « chansons à timbre ». Nous assumons ce statut sur simple constat de l'existence d'une indication timbrique en guise de préambule. Les informations extratextuelles et extramusicales, à savoir l'intégration du feuillet à parole joint à un article de faits divers, quant à elles renseignent la chanson comme

¹ DU MERSAN T., *Chants et chansons populaires de la France* (Deuxième série), Paris, chez Michel de Lile et Philippe Auzou, 1843.

² CAPELLE et RENAND, *La Clé du Caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs de Vaudeville & de tous les amis de la Chanson*, Paris, Imprimerie de Richonne, 1811.

³ LAFORTE C., *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 131.

une « chanson locale ». C'est-à-dire une catégorie de chanson typique de tradition orale relatant toutes sortes d'événements comme des crimes, des catastrophes et des incendies¹. Le genre *complainte judiciaire* en fait partie.

Bien que ne faisant pas directement partie de la catégorie des chansons à strophe, la chanson à timbre en conserve tout de même les règles structurelles et poétiques. Ainsi, *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek* est construit selon un schéma classique de chanson à strophe sans refrain, avec répétition du dernier couple de vers comme conclusion de la strophe dans la lecture musicale du texte (*bis* sur les deux derniers vers). On y retrouve cinq strophes isométriques composées chacune de huit vers de dix syllabes, organisés chacun selon la formule syllabique : f-m-f-m-f'-m'-f'-m'. Il y a une correspondance absolue entre le timbre d'origine et la complainte qui sont tous deux poétiquement structurés à l'identique.

Il est d'usage dans la tradition de l'écriture de chanson sur timbre de sélectionner un timbre original en fonction de la symbolique et du sens qu'il revêt de manière à en transmettre une part à l'œuvre en devenir. Mais cela n'en fait pas pour autant une règle absolue. Ce fut le cas, par exemple, pour *La Complainte de Fualdès*, composée en 1817 à l'occasion du procès des meurtriers du magistrat de même nom. Elle fut systématiquement réutilisée pour la composition des plaintes judiciaires à venir². Mais concernant de supposés liens entre *Te souviens-tu ?* et *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek*, des doutes subsistent. Alors que la première s'impose dans un style poétique militaire contant l'apologie des grandes épopées napoléoniennes, la deuxième énonce un fait divers local sans rapprochement manifeste explicite avec une quelconque thématique républicaine, nationaliste ou militaire. Il pourrait être pertinent d'observer plus profondément l'affaire concernant le meurtre des époux Desmedt afin d'en découvrir les éléments contextuels dissimulés ou sous-entendus. Mais l'hypothèse la plus probable est que l'air d'Emile Debraux ait été uniquement choisi pour son caractère populaire et sa prédisposition à être entonné par tous. La chanson adopte dans cette situation une fonction communicationnelle dans l'objectif de vendre l'article mais également d'informer la population sur la conclusion de l'affaire³.

¹ LAFORTE C., *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 131.

² Nous pouvons également mentionner le fait que la *Complainte de Fualdès* n'est pas le timbre initial. En effet, le nom original du *Maréchal de Saxe* est très vite remplacé par celui de *Fualdès*, démonstration de la puissance de certains timbres et de leur capacité à s'imposer dans le paysage musical chansonnier. LE FLOC'H J., « Chanteurs de rue et plaintes judiciaires », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, hors-série, 2001, p. 101.

³ *Idem*, p. 95.

- Analyse musicale de l'air

Nous retiendrons avec beaucoup d'intérêt la partition éditée dans l'ouvrage de Théophile du Mersan dont la partie vocale apparaît accompagnée d'un arrangement pour piano réalisé par un professeur du Conservatoire de Paris. L'arrangement témoigne avant tout d'une préoccupation particulière de l'élite intellectuelle artistique parisienne pour un catalogue musical initialement pratiqué dans les sociétés chantantes, les « goguettes », alors moindrement considérées à cause de leur connotation populaire¹. Néanmoins, les ajouts pianistiques sont à relativiser et à ne prendre presque qu'à titre anecdotique. Le caractère esthétisant et intellectualisant de l'ouvrage de du Mersan est évident. Il cherche à mettre à l'honneur les grands noms de la Chanson française. Au même titre, l'accompagnement au piano n'a que très peu de valeur alors restitué dans un contexte plus proche de la réalité. La chanson sur timbre est, de fait, caractérisée par sa facilité à être interprétée par tous et en toutes circonstances². *In fine*, le véritable intérêt de l'accompagnement au piano est l'enrichissement et la mise en valeur du parcours harmonique de la chanson. Cela nous sera très utile dans cette analyse musicale.

Dans un souci de compréhension, nous désignerons à partir de cet instant la chanson *Te souviens-tu ?* et la complainte bruxelloise sous l'appellation de la première ou de « timbre », pour des raisons évidentes d'analogie musicale.

Le *timbre*, pris comme exercice de genre, est par définition destiné à des chanteurs n'ayant pas besoin d'une formation musicale particulière. Cela se traduit au sein de la chanson par une monodie homorythmique et par un ambitus relativement restreint. Ainsi, *Te souviens-tu ?* comprend une mélodie sur laquelle tombe chaque pied du texte (hormis quelques exceptions de notes liées). Les suites mélodiques ne varient que très peu et l'intervalle le plus difficile à chanter est d'une octave au sein d'un ambitus d'une octave et d'une tierce. À cela s'ajoute le fait que la mélodie, destinée à être aisément intégrée, s'articule autour d'une structure tout aussi simple en forme A-B-A'. La tonalité du timbre est Sol majeur.

¹ ERISMANN G. et WALEFFE P., *Histoire de la Chanson*, Paris, Éditions Hermès, 1967, p. 86.

² Cela n'exclut évidemment pas l'éventuelle présence d'instrument, mais là n'est pas son but premier.

Te souviens-tu

Te souviens - tu , di sait un ca pi tai ne Au vé té ran qui men di ait son pain , Te sou viens -

Chant

Piano

p

I I I V I

6 tu qu'àu tre fois sur la plai ne , Tu dé tour nas un sa bre de mon sein ? Sous les dra peau d'u ne mè re ché

Pia.

I I II I IV I I IV

11 ri e , Tous deux ja dis nous a vons com bat tu , Je m'en sou viens , car je te dois la vi e , Maïstoï sol

Pia.

I IV I I I

FIGURE 6 : Edition de *Te souviens-tu ?* d'après l'ouvrage de T. de Mersan accompagné d'un arrangement pour piano de M. H. Colet (Paris, 1843), sous lequel nous avons ajouté le parcours harmonique.

Lorsque l'on en écarte les fioritures et ornements additionnels, le timbre dévoile un développement harmonique simple s'articulant parfaitement sur une structure musicale générale qui peut être décomposée en phrases musicales autant perceptibles à l'audition qu'à la lecture. La partie A est divisible en deux phrases a-b et a-b'. La première phrase « a » constitue une énonciation du thème avec un mouvement harmonique I – I qui se termine sur la dominante (*sol*). La deuxième phrase « b » est une réponse cadentielle dans un mouvement V – I qui se termine sur la médiane (*si*), de manière à conserver une ouverture vers la suite de la mélodie. Le schéma se reproduit une seconde fois. Mais « b' », variation de « b », vient cette fois-ci définitivement conclure la partie A avec une cadence plagale se résolvant sur la dominante (*sol*). La partie B intervient pour séparer musicalement les parties A et A'. C'est une courte mélodie sur sous-dominante, plus légère et plus volatile, qui s'exécute dans un mouvement harmonique rapide IV – I – IV – I. Pour finir, la partie A' s'amorce sur une phrase a-b'' : I – I – V – I similaire à la partie A. Elle se termine sur une variation de « a » avec « a' » dans un mouvement I – V, suivie d'une double conclusion c-c' en cadence II – I – V – I. La première

conclusion « c » se dénoue sur la médiane (si : cadence non-résolue) et la seconde « c' » sur la dominante finale (sol).

A				
a	B	a	b'	
I – I –	V – I –	I – I –	II – I – IV – I	
B				
d	d'			
IV – I –	IV – I –			
A'				
a	b''	a'	c	c'
I – I –	V – I –	IV – I –	II – I – V – I –	II – I – V – I

La construction du thème sur base de mouvement tonique-dominante dans une chaleureuse tonalité de Sol majeur et la quasi rigidité martiale du rythme suscitent sans équivoque un certain engouement pour le chanteur et son public. Ce rythme exacerbe plus précisément le sentiment d'effervescence patriotique initial du timbre : nous pourrions presque imaginer les tambours au pas de charge en fond sonore.

Cette interprétation de l'analyse musicale vient de cette manière appuyer notre précédente hypothèse selon laquelle le timbre *Te souviens-tu ?* aurait davantage été sélectionné pour ses vertus communicationnelles. L'enthousiasme qu'il suscite dans le public et son évidente popularité sont certainement un atout. La complainte *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek* est parcourue d'un champ lexical en lien avec le crime et la condamnation de la déviance morale. Notre opinion est que ces thématiques contrastent avec l'air enjoué et animé du timbre original.

- Analyse d'une complainte judiciaire

Dans cette analyse, nous focaliserons l'ensemble de notre attention sur le texte rencontré dans les archives de la Cour d'appel de Bruxelles. Et tout d'abord, un bref historique de l'histoire des *complaintes judiciaires* nous en facilitera la compréhension.

Les complaintes judiciaires apparaissent en France au XVI^{ème} siècle. Elles émergent en parallèle de livrets imprimés sans périodicité à l'occasion de faits divers plus ou moins sensationnels, les « occasionnels ». Dans un contexte de transmission orale de l'information, le

chanteur et la feuille volante occupent une place de premier choix dans le paysage sonore urbain de l'Ancien Régime. Le commerce de pièces de circonstances (rapports judiciaires, faits militaires, mariages princiers, etc.) est particulièrement attendu du public. Ainsi la complainte judiciaire, à l'égal d'autres registres chansonniers, assure une propagation de l'information au croisement de l'oralité et de l'écriture. Le XIX^{ème} siècle est spécialement favorable à la prolifération de ce type de littérature de faits divers et connaît un succès plus que certain dans les milieux plus populaires. L'« occasionnel » s'institutionnalise d'ailleurs sous l'appellation mieux connue aujourd'hui de « canard ». Il est cependant important de souligner que la véracité ou la subjectivité des faits relatés varie fortement en fonction du commanditaire de la chanson ou de l'occasionnel. Dans le cas de la complainte judiciaire, l'émetteur était souvent le même que celui qui condamnait. Il n'était en effet pas rare qu'un magistrat « politisé » ou qu'un notable d'une ville impliqué d'une manière ou d'une autre dans le procès soit l'initiateur de la complainte. Celui-ci ne manquait pas de manipuler les archétypes de manière à imposer les idées ou la bonne morale propre à son camp¹.

La complainte judiciaire, également appelée *complainte criminelle*, n'échappe pas aux étapes du circuit commercial classique du colporteur ou crieur public vendeur de feuillets (attirer – retenir – donner à entendre – vendre). Ne l'oublions pas, un des intérêts principaux de la vente de complaints est de gagner sa croûte. Néanmoins, la force littéraire de la complainte ne se résume pas à son unique caractère accrocheur. Au contraire, celle-ci est régie par un schéma de base strict qui lui permet d'acquérir la fonction sociale qu'elle revêt lorsqu'elle est scandée dans les rues. La complainte a en effet pour fonction essentielle de clôturer une affaire judiciaire. Mais l'ambition de cette conclusion est d'éclairer, voire d'« exorciser » la population, en démontrant que le crime est le résultat d'une déviance morale qui ne peut se terminer que sur la voie du supplice et de l'expiation². La complainte est une forme de confession pour son public, au-delà de sa fonction informative.

Notre complainte bruxelloise n'échappe pas aux règles de la complainte. Cependant la quantité de strophes de *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek* s'élevant à cinq est bien maigre en comparaison à des éditions ultérieures de complaints pouvant aller jusqu'à la quarantaine de strophes. Ce nombre peu conséquent estompe certaines caractéristiques de la complainte judiciaire.

¹ LE FLOC'H J., « Chanteurs de rue et complaints judiciaires », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, hors-série, 2001, p. 94.

² *Idem*, p. 95.

Le scénario de base de la complainte judiciaire s'apparente en toute part au schéma usuel de la pièce de théâtre. Celui-ci commence avec une « formule d'appel », sorte de prologue qui annonce le méfait et la gravité de ce dernier :

Affreuse nuit, nuit de meurtres, de crimes !
Et pour Dilbeek, souvenir infernal ;
Où deux époux, déplorables victimes,
Ont de leur sang, rougit le lit nuptial :
Pour un peu d'or, les traitres, les infâmes !
À la faveur d'un silence mortel ;
Sans écouter les remords de leurs âmes,
Ont consumé leur projet criminel.

On y retrouve le contexte géographique et temporel des faits, l'énonciation du crime et des raisons de celui-ci, les circonstances du méfait et l'identification des victimes. Vient ensuite l'action principale dans une formule narrative qui, strophe après strophe, énonce : le déroulement du crime, le comportement des inculpés face à la justice et l'exécution de la sentence. Il est d'habitude mentionné dans les complaintes la manière dont les condamnés décident de vivre la mort qui les attend, que ce soit dans le silence ou dans le repentir, et ces conditions viennent influencer l'écriture de l'épilogue. Cependant, cette complainte est incomplète quant à l'exécution de la sentence vécue par les inculpés dans la partie narrative du scénario. La narration déborde sur la dernière strophe de la complainte et ne se contente que de décrire en surface et poétiquement le déroulement du crime, avec en conclusion l'exposition du châtement réservé aux suppliciés.

L'épilogue, bien que dans ce cas démunie d'un lien intime avec les condamnés, ne comprend que deux courts vers exprimant de façon menaçante le destin des déviants. Cette conclusion emplie de morale chrétienne assume la mission d'avertir la population, et plus particulièrement la jeunesse¹ :

Ces scélérats, que la justice humaine,
Pour les punir de leur double forfait,
En peu de jours sut atteindre sans peine,

¹ LE FLOC'H J., « Chanteurs de rue et complaintes judiciaires », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, hors-série, 2001, p. 95.

Payent bien cher leur infâme projet :
Sur l'échafaud, ah ! Quel spectacle horrible :
Le pâle mort marque leur dernier jour,
(fin de la narration, début de l'épilogue)
Brave chrétien, cet exemple terrible,
Vous doit du mal éloigner sans retour.

Le corpus strophique raccourci et le scénario amoindri de cette chanson sont des détails qui font de *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek* un exemple de complainte un peu fragile vis-à-vis d'un exemple idéalisé du début du 19^{ème} siècle. Nous avons en effet vu que *La Complainte de Fualdès* de 1817 constituait en revanche un exemple parfait de ce genre¹. Mais cette « imperfection » de la complainte bruxelloise nécessite quelques explications à remettre dans un contexte particulier. Comme mentionné dans l'introduction de ce chapitre, la pièce musicale que nous avons analysée a été découverte accompagnant un article de journal. Ce dernier décrit plus en profondeur les faits de l'affaire judiciaire. Nous pouvons donc penser que notre complainte porte davantage le rôle d'accroche à l'article plutôt que d'entité indépendante instruisant la population sur des faits divers. Dans cette logique, nous sommes amenés à penser que, entrant dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle, la presse écrite prend de plus en plus le dessus sur les moyens traditionnels de transmission orale comme la complainte judiciaire. Cette hypothèse sera totalement avérée au début du 20^{ème} siècle lorsque le genre disparaîtra totalement du répertoire des vendeurs de chanson, toujours plus orientés vers les chansons en vogue de Paris, et que les médias auront alors entièrement récupéré la diffusion des faits divers. Nous émettons donc l'hypothèse que *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek* se situe chronologiquement au début de l'estompement des plaintes judiciaires dans le paysage musical du XIX^{ème} siècle. Cette disparition progressive des plaintes coïncide d'ailleurs sans surprise avec la période historique pendant laquelle vont se côtoyer tradition orale et tradition écrite. Aussi, nous pourrions penser que le genre « chansonnier » des plaintes judiciaires va d'abord être mis au service du support écrit avant de disparaître, comme ce sera le cas pour la plupart des chansons dont le but est de diffuser l'information dans la population. En revanche, « *Double assassinat commis sur les époux Desmedt, à Dilbeek* » est un exemple de très bonne qualité pour ce qui est d'illustrer les habitudes d'écriture de chanson sur timbre. C'est également une très bonne preuve de la valeur

¹ LE FLOC'H J., « Chanteurs de rue et plaintes judiciaires », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, hors-série, 2001, p. 101.

sociale de la chanson, et par extension de la musique, dans le paysage urbain musical du XIX^{ème} siècle en Wallonie et à Bruxelles.

Chapitre X : Répertoire des œuvres

Ce chapitre est consacré à la restitution d'un répertoire potentiel du paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle en Wallonie et à Bruxelles. Nous y réunissons les œuvres produites ou chantées dans les différents lieux et circonstances musicales évoqués dans ce mémoire, les œuvres citées dans les procès-verbaux d'affaires impliquant un non-respect des droits d'auteurs et les différentes chansons sur timbre dont les émetteurs furent inculpés pour calomnie. Nous avons classé ses œuvres au sein de quatre catégories : « répertoire chansonnier estudiantin », relatif au charivari des étudiants libéraux lors du mariage du prince de Croy et de la duchesse d'Arenberg, à Bruxelles, en 1888 ; « répertoire chansonnier divers », issu du recueil chansonnier contrefait de l'imprimeur Henri Janssens et la colporteuse Rosalie Worst, à Borgerhout, en 1886 ; « chansons sur timbre », provenant des diverses affaires de calomnie et de contestation ; « œuvres musicales diverses produites dans les théâtres, cafés-concerts et bals », qui comprend autant d'œuvres lyriques qu'instrumentales, d'après la programmation d'institutions du spectacle. Néanmoins, nous n'avons malheureusement pas pu retrouver l'entièreté des références pour chacune de ces œuvres.

- Répertoire chansonnier estudiantin

Ah ! ça ira (sur l'air original de *Carillon national*), Bécourt, Ladré, 1790, chanson révolutionnaire.

C'est le mois de Marie, chanson.

Chanson de Nicolas, la, chanson.

Chanson du Général Boulanger (L'Amer du Général Boulanger), texte d'Henri Buguet, musique de Charles Joffroy, 1887, chanson.

Chant de la Carmagnole, anonyme, 1792, chanson révolutionnaire.

Dominus Vobiscum, chanson.

Eendracht maagt macht, chanson.

En revenant de la revue !, texte de Lucien Delormel, musique de Léon Garnier et Louis-César Desormes, 1886, chanson.

Il viendra, viendra pas, chanson.

La Marseillaise, Claude Joseph Rouget de Lisle, 1792, chanson révolutionnaire.

Marie Klapchabot (alias *Marie Clap 'Sabot*), chanson.

Mieke toe, chanson.

Nous sommes la jeunesse (alias *Le chant des étudiants*), H. Witmeur, chant étudiant.

Ora pro nobis, chanson.

Ô Vandenpeereboom !, chanson.

Van't ongediert der papen (ou *Geuzenlied – Chanson des Gueux*), texte de Julius De Geyter, musique d'Alexandre Fernau, traduction française d'Eugène Gens, 1873, chanson extraite de la pièce de théâtre *De Geuzen*.

Weg met den paperas, chanson.

- Répertoire chansonnier divers

Adieu Mignonne, texte de Gaston Villemer, musique de François Boissière, romance.

Célina, texte et musique d'Aristide Bruant, chansonnette-comique.

Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ?, texte de Jules Barbier et Michel Carré, musique d'Ambroise Thomas, 1866, romance, œuvre extraite de la tragédie lyrique *Mignon*.

Hymne à Pie IX (alias *Su fratelli, letizia si canti*), texte de Canonico Golfieri, musique de Gioachino Rossini, traduction française de Louis Belmontet, 1846, hymne.

Il fait bien noir Mademoiselle, texte et musique de Gaston Maquis, chanson.

J'ai fait trois fois le tour du monde, texte de Louis François Clairville et Charles Gabet, musique de Planquette, 1877, rondeau-valse, œuvre extraite de l'opéra-comique *Les Cloches de Corneville*.

Je ne t'aime plus, texte d'Alexis Dalès, musique de Léon, romance.

La Belle Castillane, texte et musique de Thouillot, chansonnette.

La Marianne, Monnin, chanson.

La Mascotte, texte d'Alfred Duru et Henri Chivot, musique d'Edmond Audran, 1880, légende, œuvre extraite de l'opéra-comique *La Mascotte*.

Le baiser des Adieux, texte de Gaston Villemer, musique de Paul Henrion, 1874, romance.

Le Facteur des Amours, texte de Gaston Villemer, musique de Collin, chansonnette.

Le forgeron de la Paix, texte de Gaston Villemer et Lucien Delormel, musique de Auguste Tacoen (dit Tac-Coen), chanson.

Le premier bouquet de lilas, texte d'Hyppolyte Ryon, musique d'Abel Queille, chanson-promenade.

Le P'tit Bleu, texte de Louis Gabillaud, musique de Léopold de Wenzel, chanson.

Le Vieux Cheik, texte d'Alexandre Dumas fils, musique d'Ernest Beyer, poésie.

Les amoureux, texte d'Henri Meilhac, Ludovic Alevy et Albert Millaud, musique de Marius Boulard et Charles Lecoq, 1881, chanson, œuvre extraite du vaudeville *La Roussotte*.

Maudite soit la Guerre, texte de René Gry, musique d'Alfred d'Hack, 1871, scène dramatique.

Mon verre, texte de Philippe Théolier, musique de Narcisse Sereane, chanson.

Rachitique, sur l'*Air des lampions*.

Sacrédié, texte de Gaston Villemer et Lucien Delormel, musique de Léopold de Wenzel, 1882, romance-polka.

Tout de travers, texte de Félix Beaumaine et Charles Blondelet, musique d'Emile Duhem, 1876, chansonnette.

- Chansons sur timbre

Chant des singes et des ours, Cartier (dit l'illustre dompteur de bête), 1865, couplet militant, imprimé chez Désiré Brismée à Bruxelles, sur l'air de *Tout le long de la rivière*. Autre chant sur cet air : *L'Académie et le Caveau*, texte de Pierre-Jean de Béranger, 1813, chanson.

Double assassinat commis sur les époux Desmedt à Dilbeek, 1850, complainte judiciaire, sur l'air de *Te souviens-tu ?*, texte d'Émile Debraux, musique de Joseph Denis Doche (dit Doche Père), 1817.

Le mariage du désféré, Joséphine Deleau et Victor Burtout, 1876, chanson calomnieuse.

Liedeken, François De Pauw, 1850, chanson calomnieuse, imprimé chez Antoine Marré à Bruxelles, sur l'air de *Het zal wel gaen't avond in mij poortje*.

Nieuw Liedeken van den Hooiman : Sus den Buld, Edouard Van Gheel, 1874, chanson calomnieuse, sur l'air de *De Meskaie*.

- Œuvres musicales diverses produites dans les théâtres, cafés-concerts et bals

A l'Opéra-Comique, J. Kessels, mosaïque.

Allume ta lanterne, Emile Duhem.

Aubade printanière, Paul Lacombe.

Cabaret des baisers, Albert Petit.

Chanson du colonel, texte et musique de Louis Auguste Florimond Ronger (dit Hervé), 1880, polka, œuvre extraite de l'opéra-comique *La femme à papa*.

Debout Chanteurs, chanson.

En sautillant, François Wahanka, polka.

Fantaisie sur l'opéra Faust de Charles Gounod (1859), mosaïque.

Fantaisie sur l'opéra Le Petit Faust, texte de Jonathan Crémieux et Adolphe Jaime, musique de Louis Auguste Florimond Ronger (dit Hervé), 1869, opéra buffa.

Fidélité, polka.

Fille de Madame Caugot, Emile Ettling, suite de valse.

Hébé, Paul Henrion.

Il est nommé sergent, Auguste Tacoen (dit Tac-Coen).

Je cherche Lodaïska, Auguste Tacoen (dit Tac-Coen).

Je suis poltronne, Gustave Walfelatre.

Je suis pour rigoler, Emile Spoeneer.

Je viens de rigoler, Spencer.

J'ose pas bouger, Gustave Michiels.

L'aspirant de marine, Henri Blamadet.

La mort de Gavroche, Lucien Collin.

La petite alsacienne, Alfred Bailly, valse.

La police des Bonnes, Joseph Baldran.

La retraite aux flambeaux, texte de Léon Labarre, musique d'Auguste Villebichot.

La trompette guerrière, A. Govaert, marche.

La véritable Manola, Emile Bourgeois.

Le bonheur qui passe, Paul Courtois.

Le nid, C. Devos, chanson.

Le Polonais de Pamela, Emile Duhem.

Le pompier de service, Félix Chaudoir.

Les cent vierges, texte de Clairville, Henri Chivot et Alfred Duru, musique de Charles Lecoq, 1872, valse.

Les noces d'or, Mathieu Gaebel.

Les sociétés de gymnastique, Félix Chaudoir.

Marche religieuse, Wilhelm Poschen.

Mireille, Michel Carré, musique de Charles Gounod, 1864, mosaïque sur base de l'opéra *Mireille*.

Nuage de Dentelle, Jules Klein, Valse.

Oscar et Eulalie, Frederic Waches.

Pour fêter ma mie, Roques.

Rêveries, Alfred Crombé.

Salut à Vienne, Alphons Czibulka, quadrille.

Conclusion

Tout au long de ce mémoire, nous avons cherché à restituer le paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle en Wallonie et à Bruxelles. Nous avons pour cela récolté un corpus de documents d'archives que nous avons analysé dans l'objectif de mieux comprendre les relations entre la musique et les acteurs musicaux, mais aussi de mieux comprendre quelle était la place de la musique dans cet environnement urbain.

L'approche sociologique et historique dans le traitement du corpus archivistique judiciaire et administratif nous a ainsi permis de mettre en lumière certaines caractéristique répondant aux *items* sociétaux confectionnés pour cette enquête. L'analyse musicologique des documents musicaux récoltés dans les archives nous a, quant à elle, permis de reconstituer quelques fragments d'un répertoire musical potentiel.

Le paysage musical urbain du XIX^{ème} siècle en Wallonie et à Bruxelles est avant tout un paysage constitué d'une multitude de professions et d'activités amateurs musicales. Nous avons ainsi constaté que la définition traditionnelle du musicien ne suffisait pas pour prendre en compte tous les individus susceptibles d'entretenir un lien particulier avec la musique.

Parmi ces professions, les colporteurs et les musiciens ambulants sont les individus ayant le plus de visibilité de par leur activité dans les rues et les lieux publics. Ces deux professions partagent un statut de « profession de dernier recours » du fait des conditions socio-économiques difficiles qui poussent ces individus à pratiquer cette activité de survie de façon plus ou moins passagère. Les raisons qui mènent à l'activité marchande et musicale ambulante sont généralement liées à la perte d'un travail à cause d'une faillite soudaine, d'une infirmité ou d'un licenciement collectif. Il n'est d'ailleurs pas rare que les autres membres de la famille, femmes et enfants, soient mis à contribution pour la survie de la communauté. Ces deux professions partagent également leur assimilation au phénomène du vagabondage et de la mendicité que la police et les administrations locales s'efforcent de réprimer. Cette assimilation trouve sa principale source dans la gestion par les autorités locales des prestations artistiques sur la voirie. Les autorisations ne sont délivrées par les localités qu'à quelques individus ayant un domicile dans cette même localité. Ainsi, tout autre individu n'ayant pas ladite autorisation sera considéré comme vagabond. Nous avons donc constaté et pu en conclure que l'irrégularité

situationnelle liée à l'immigration était également un trait caractéristique d'une grande partie des musiciens ambulants et des colporteurs répertoriés en Belgique.

En dehors de ces caractéristiques communes, musiciens ambulants et colporteurs se différencient à divers niveaux. Premièrement, la loi et les règlements locaux ne s'adressent pas aux deux profils de la même manière, puisque le colporteur est, par exemple, défini par son essence marchande avant d'être considéré comme musicien en tant que tel. Deuxièmement, colporteurs et musiciens ambulants se démarquent dans la manière dont ils évoluent en dehors des circuits légaux. Il y aura par exemple une tendance beaucoup plus forte chez le colporteur à agir en bande organisée et à commettre des délits en rapport avec son essence marchande (fraude fiscale, recel, contrebande). Les comportements « déviants » du musicien ambulant traduisent pour leur part davantage un isolement ou une marginalité certaine dans la société (désordre public et ébriété, problèmes de mœurs, mendicité). De ceci résultent une ambiguïté et un manque de clarté quant à la considération que portent la société et partant les autorités sur les musiciens ambulants et sur les colporteurs. Tantôt appréciés pour leurs divertissements, pour le colportage de marchandises ou de chansons à textes, tantôt détestés pour leur caractère intrusif, leur tendance au charlatanisme ou leurs pratiques illégales voire criminelles, ces professions musicales ambulantes oscillent entre intégration et exclusion. L'intégration par l'activité musicale des individus marqués par une telle instabilité socio-économique et légale est parfaitement illustrée par l'expression qui constitue le titre de ce mémoire : « Vivre ou survivre de la musique ? ».

Les professions de colporteur et de musiciens ambulants ne constituent toutefois pas les seuls moyens de subsistance liés à la musique. Parmi les professions ambulantes susceptibles d'être musicales, nous retrouvons les crieurs publics, les forains, les acrobates et les saltimbanques. Ces professions s'apparentent au colporteur et au musicien ambulant dans la manière dont ils sont considérés par la loi et les règlements locaux.

A côté de cette première catégorie de figures musicales marquées par leur appartenance socio-économique, prennent place deux autres catégories : les imprimeurs et diffuseurs des contenus musicaux et les chansonniers amateurs. Les premiers se retrouvent dans nos sources souvent par défaut d'identification des auteurs des pièces musicales diffusées, les seconds se voient souvent reprocher leurs prestations comme des attaques injustifiées ou calomnieuses contre des personnes ou des institutions.

Au-delà de la description des conditions socio-économiques et réglementaires dans lesquelles se meuvent les figures musicales rencontrées, nous avons retenu comme grille d'analyse sociologique de l'environnement musical urbain du XIX^{ème} siècle deux vecteurs socio-professionnels permettant d'expliquer l'articulation des groupes professionnels intervenant dans la chaîne de production musicale. Le premier vecteur socio-professionnel, intitulé « culture des instruments d'appel ou de survie », fait intervenir les professions qui attendent une rémunération directe de l'instrument de musique (y compris la voix). Se trouvent à l'origine de ce vecteur les facteurs et marchands d'instruments, suivis des colporteurs et musiciens ambulants qui vont, à leur tour, utiliser la musique pour distraire et vendre des marchandises. Le deuxième vecteur se construit autour de la « culture de la chanson ». Se situe à l'origine de ce vecteur une élite culturelle constituée de compositeurs et de paroliers qui va produire un corpus musical à diffuser dans les lieux de divertissement (théâtres, « caf'conc », opéras). Ces productions musicales sont alors publiées par des imprimeurs et transmises à des canaux de distribution comme les librairies, les goguettes ou les colporteurs. Le public ainsi atteint va à son tour s'improviser chansonnier en pratiquant l'écriture sur timbre et se réapproprier le corpus musical émis par l'élite culturelle à l'origine de cette chaîne de production. Si la division du travail entre artisans et exécutants dans le premier vecteur socio-professionnel semble bien cloisonnée, ce n'est pas le cas pour la « culture de la chanson ». L'émergence d'un certain « amateurisme » dans la production et les prestations musicales empêchent en effet de tracer une démarcation claire entre les « professionnels » et les autres. L'origine et le développement de ce phénomène sont à rechercher dans le lien intime que la culture musicale entretient avec l'évolution de l'imprimerie qui lui assure désormais une diffusion large et démocratique, voire un accès à la postérité. La même dynamique de « démocratisation » se remarque au niveau du développement d'une culture des instruments d'appel ou de survie ». C'est ainsi qu'apparaissent de nouveaux instruments de musique plus adaptés aux environnements bruyants et donc susceptibles d'exécuter des œuvres d'une technicité supérieure sans nécessiter une grande technique d'exécution. L'orgue de barbarie en est le meilleur exemple. Ces deux vecteurs socio-professionnels permettent de mettre en évidence une perméabilité accrue des cultures sociales et musicales caractéristiques du XIX^{ème} siècle grâce à l'émergence de technologies permettant une diffusion de plus en plus large d'un répertoire de plus en plus diversifié et composite¹.

¹ LETERRIER S.-A., « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du 'peuple' au 'public' », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°19, 1999, p. 7.

Le paysage musical urbain, dans sa définition matérielle, est composé de trois catégories de lieux. Le premier lieu sera les rues des villes, les marchés et tous les autres lieux publics « non-couverts » qui se caractérisent par leur absence théorique de filtres sociaux. Ce type d'environnement est néanmoins régi par de nombreux règlements qui cherchent à contrôler le plus rigoureusement possible les individus y établissant une activité marchande ou artistique. Cependant, le caractère vaste et effervescent des villes empêche une surveillance optimale de la police et des administrations locales, ce qui fait de ces lieux l'endroit idéal pour les professions musicales ambulantes. Les rues sont en effet un environnement qui offre certaines opportunités et avantages et où l'on trouve une forte concentration de clients ou donateurs potentiels, mais il ne faut pas perdre à l'esprit que ce sont souvent des contraintes socio-économiques qui y mènent, relativisant ainsi l'idée d'« avantage ». La deuxième catégorie de lieux se situent matériellement entre le lieu public « non-couvert » et l'établissement musical traditionnel (cabaret, « caf'conc' »). Les foires populaires sont des événements ponctuels faisant appel à un dispositif matériel en « semi-dur » (chapiteaux, roulottes) et à des professionnels la plupart du temps itinérants. Nous y retrouvons des circonstances propices aux prestations artistiques et ce type d'environnement attire également de nombreux colporteurs et musiciens ambulants en quête de public. La dernière catégorie de lieux musicaux est l'établissement musical traditionnel. Le café-concert est un lieu où l'on va manger, boire et sociabiliser tout en écoutant de la musique. Le répertoire qu'on y trouve est fortement influencé par le répertoire en vogue parisien mais il est aussi d'inspiration dansante. Le public n'y est que strictement contemplatif, à l'inverse des cabarets qui vont développer une certaine musicalité en fonction de leur public, qui lui est participatif. Les cabarets ne sont par définition que des débits de boisson, mais en tant que lieu de rencontre populaire, ils sont des lieux privilégiés pour l'expression chansonnière.

Un des questionnements essentiels de ce mémoire fut de chercher à comprendre la place de la musique dans notre paysage musical urbain et d'en expliquer le caractère social. L'analyse des archives nous a permis de constater que la musique trouvait dans l'environnement urbain une importance fonctionnelle capitale à savoir de divertir le public (bal, marchés, rue...) pour ce qui est de la musique ambulante et de la musique de colportage mais aussi d'interpeller le public dans l'objectif de vendre un produit (qui peut être la musique elle-même) ou de l'informer et de le sensibiliser à une cause individuelle ou collective (chansonnier). Le corpus musical sera « populaire » dans la mesure où il sera élu pour son appréciation générale du public. La chanson permet ainsi d'instruire, d'informer et de s'exprimer dans un contexte

sociologique où la tradition orale laisse petit à petit sa place à la tradition écrite. L'ensemble du corpus musical rencontré dans le paysage musical urbain devient révélateur des mœurs et du fonctionnement de la société dont elle est issue. Les thèmes que l'on retrouve dans le corpus dépouillé (bachiques, de circonstance, satyriques, contestataires, paillards, politiques, calomnieux, *etc.*) expriment assurément les préoccupations et les aspirations de la population. Lorsque des contenus musicaux sont confrontés au filtre de la loi qui juge l'inadéquation de ces derniers vis-à-vis des bonnes mœurs de la société, ils sont également témoins des tensions et des antagonismes entre appareils symboliques dans la société.

Dans ce mémoire, nous avons cherché à exploiter au maximum les données récoltées dans les différents dépôts d'archives. Il conviendrait de poursuivre les investigations dans d'autres dépôts d'archive du même genre (archives judiciaires) et d'élargir le spectre de recherche dans d'autres sources que constituent la presse de l'époque (relations de prestations par la presse locale par exemple), récits de vie, corpus pictural, recueils chansonniers. Cela permettrait d'approfondir les conditions de vie des figures musicales rencontrées. Entre autres, cela devrait mettre au jour leur qualité artistique et l'origine de celle-ci, ainsi que les éléments liés spécifiquement aux instruments de musique et à leur technologie

Bibliographie

SOURCES

A. SOURCES INÉDITES

I. Archives générales du royaume

1. *Cours d'appel de Bruxelles*, série II, volume 1.

- 554 Serady Ch. (Cerady), Mazzi D., Sigeni H. (musiciens)
Mendicité et vagabondage à Bruxelles. 1829.
- 593 Ronne J., joueur de violon – Hasselt. 1831.
Vagabondage à Bruxelles.
- 696 Tigonne J., Bostorelli. J. Tigonne B., Antoniati J., jeunes musiciens
ambulants – Parme. Mendicité. Vagabondage. 1836.
- 1229 Demol A., chanteur forain – Bruxelles.
Crié et distribué des imprimés et estampes sans autorisation préalable (à
l'occasion de l'assassinat des époux Desmedt à Dilbeek), avec textes de
la chanson. 1851.
- 1254 De Pauw F., garçon brasseur – Auderghem.
Distribution à Bruxelles d'un imprimé sans nom d'auteur ou d'éditeur
(chanson calomnieuse). 1851.
- 1398 Bonami Delesalle, professeur de mathématiques, marchand (né à Lille) –
Bruxelles. Derive Th., professeur – Ixelles. Publication et distribution
d'un imprimé sans indication de nom d'auteur ou d'éditeur (chanson *La
Marianne*). 1853.
- 1540 Ville Philippe, notaire – Loupoigne.
Piérard J., tailleur – Marbais.
Distribution de chansons imprimées sans nom d'auteur ou d'imprimeur
(Dossier A : sans exemplaire). Imputations calomnieuses envers
conseillers de Marbais. 1858.
- 1731 Dejon A., veuve Beugnier, imprimeur – Bruxelles.
Vente d'une chanson intitulée « *Le Cabinet* », contraire aux bonnes
mœurs. 1863.
- 1825B A Bruxelles, en mai 1865, coalition d'ouvriers dans les ateliers des sieurs
Charles Lelong et Christophe Bruylant, portant atteinte au libre exercice

- de l'industrie et du travail. Avec : « Chant des singes et des ours », couplets trouvés parmi les manuscrits de Carter, l'illustre dompteur de bêtes. Concerne aussi l'Association typographique de Secours Mutuels ainsi que l'Association libre des compositeurs-typographes présidés par J. H. Kats). 1866.
- 2408 Van Gheel Ed., batelier, Claessens J., « rimeur et faiseur de chansons », et. cts. – Willebroek. Diffamation (chanson diffamante). 1875.
- 2495 Birtout D., ex-instituteur – La Hestre.
Deleau J. Délit de presse (chanson contraire aux bonnes mœurs). 1876.
- 2727 Robert H., musicien – Bruxelles.
Calomnies envers un commissaire de police. 1880.
- 2852 Lanne J., musicien ambulant, né en Italie.
Enlèvement d'une fille de moins de 16 ans, à Bruxelles. 1881.
- 3091 Spineux A. J., libraire – Bruxelles.
Mise en vente de partitions de musique contrefaites (partitions de *Faust*, en édition anglaise). 1882.

2. *Cours d'appel de Bruxelles*, série II, volume 2.

- 568 Caillé, Constant ; sans profession, chanteur ambulant.
Port public de faux nom, usage de faux, rupture de ban d'expulsion à Willebroek.
- 623 Williams, Emile ; chanteur ambulant.
Rupture de ban d'expulsion à Nivelles.
- 920 Janssens, Henri ; imprimeur.
Worst, Rosalie ; colporteur.
Société des Editeurs de Musique de Paris ; partie civile. Infraction à la législation sur le droit d'auteur à Borgerhout. 1886.
- 1617 Janssens, Emile ; greffier adjoint au tribunal de première instance de Louvain, président des sociétés *Le Cercle des XXV* et *Bond der oud leerlingen der gemeente schoolen*. Infraction à la législation sur le droit d'auteur (loi du 22 mars 1886) à Louvain. 1887.
- 1717-1721 André, François ; étudiant à l'Université Libre de Bruxelles.
Outrages par faits et gestes envers une personne ayant un caractère public dans l'exercice de ses fonctions (policier). Rébellion, injures par faits,

- trouble de l'exercice du culte catholique romain (lors du mariage du prince de Croy et de la duchesse d'Arenberg) à Bruxelles. 1888.
- 1878 Lemoine, Achille ; éditeur de musique, à Paris.
Lemoine, Henri ; éditeur de musique, à Paris.
Breitkopf et Haertel ; éditeurs à Leipzig partie civile.
Infraction à la législation sur le droit d'auteur (loi du 22 mars 1886) à Bruxelles.
- 1882 Sengier, Ernest ; dit Grésini, Ernest, directeur de théâtre à Tournai.
Infraction à la législation sur le droit d'auteur (loi du 22 mars 1886) à Tournai.
- 1888 Junné, Auguste ; éditeur de musique.
Breitkopf et Haertel ; éditeurs de musique à Leipzig, partie civile.
Infraction à la législation sur le droit d'auteur (loi du 22 mars 1886) à Bruxelles. 1890.
- 1952 Bal, Charles ; ancien directeur du café-concert *Folies-Bergères*.
Infraction à la législation sur le droit d'auteur (loi du 22 mars 1886) à Bruxelles. 1891.
- 1966 Bal, Charles ; ancien directeur du café-concert *Folies-Bergères*.
Infraction à la législation sur le droit d'auteur (loi du 22 mars 1886) à Bruxelles. 1892.

II. Archives de l'Etat à Liège

Tribunal correctionnel de Liège (minutes de jugement)

100 (1883), 101-102 (1884), 103-104 (1885), 105-106 (1886), 107-108 (1887), 109-110 (1888), 111-112 (1889), 113-114 (1890), 116 (1891), 117-118 (1892), 119-120 (1893), 121-122 (1894), 123-124 (1895), 125-127 (1896), 129-130 (1897), 131-135 (1898), 136-140 (1899), 146-148 (1900)

III. Archives de la ville de Liège

Fond « Manifestations et les grèves à Liège de l'an IV à 1914 ». PARTIE I.

Carton XXIV 16-23 Liège (divertissement de danses et de chants). 1866.

Carton XXV 1-8 Liège (divertissements de danses et de chants). 1867.

Carton XXV 240-247 Affaires diverses : Liège (projet de règlement de police relatif aux cafés-concerts). 1886.

Carton L Affaires diverses : Liège (concerts au Kiosque et à la Trinck Hall
Dossier C 1-13 d'Avroy). 1893.

PARTIE II.

Carton XIX 1-94 Police, Service de Sûreté. 1874-1876.

Carton XX 1-94 Brigade de Sûreté, Instructions judiciaires, Arrestations, Indemnités.
1874 – 1896.

Carton XXXIV Crieurs publics, Règlements etc. 1899 – 1914.
1-116

PARTIE III.

Registres indicateurs Voiries, Exercices, Exhibitions sur la voie publique, Chiens savants,
B 1-2 Fêtes paroissiales, Baraques, Fritures, Carrousels, Jeux populaires,
Etalage etc. 1871-1921.

Registres indicateurs Ordre Public, Sûreté publique, Refuge des Repenties, Manifestations,
H 1-6 Cortèges, parfois carnavalesques, Spectacles, même de curiosité, Fêtes
royales, nationales et autres, Cafés, Bals, Concerts, Théâtre,
Marionnettes, Cirques, Réceptions de sociétés, Musiciens ambulants,
Carrousels, Courses, également de taureaux, Feux d'artifice, Tir de
boîtes, Exercices équestres, Ascensions de ballons, Régates. 1871-1919.

Registres indicateurs Renseignements, Affaires diverses, Boites aux lettres, Crieurs et
L 1-2 afficheurs publics, Ventes de journaux et imprimés, Horloges électriques,
etc. 1871-1920.

B. SOURCES IMPRIMÉES

I. Publications officielles ou officieuses

Bulletins administratifs de la ville de Liège. 1840 à 1900.

II. Presse

1. BELGE

MEYERS A., « Les jeunes délinquants devant les tribunaux de Police », dans *Journal des Tribunaux*, Bruxelles, 22 mai 1892.

2. ÉTRANGÈRE

CIM A., « Le chansonnier Émile Debraux, roi de la goguette (1796-1831), dans *Le ménestrel* (dir. Henri Heugel), Paris, 18 septembre 1909.

III. Publications de contemporains et travaux-sources

1. MUSICOLOGIE ET MUSICOGRAPHIE

BÉRANGER P.-J., *Œuvres complètes de Béranger*, H. Fournier, Paris, 1839.

CAPELLE et RENAND, *La Clé du Caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs de Vaudeville & de tous les amis de la Chanson*, Paris, Imprimerie de Richonne, 1811.

DOCHE J., *La musette du Vaudeville ou Recueil complet des airs de Monsieur Doche*, Paris, 1822.

DU MERSAN T., *Chants et chansons populaires de la France* (Deuxième série), Paris, chez Michel de Lile et Philippe Auzou, 1843.

STUDENTVERBINDUNG LOVANIA, *Chansonnier des étudiants belges : 800 chants, mélodies et paroles*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901.

2. HISTOIRE (ÉCONOMIE, SOCIÉTÉ, FOLKLORE)

REINACH J., *La Politique opportuniste : 1880-1889*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1890.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE ET TRAVAUX HISTORIQUES

I. Ouvrages d'introduction et de méthode

GOUTTENOIRE P. et GUYE J.-P., *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Sampzon, Éditions Delatour, 2006.

JOUBREL B., « Approche des principaux procédés prosodiques de la chanson francophone », *Musurgia*, vol. IX, n°2, 2002, pp. 59-70.

LAFORTE C., *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 132.

SUPIČIĆ I., *Perspective pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de Musicologie – Académie de Musique, 1971.

III. Travaux

1. MUSICOLOGIE ET MUSICOGRAPHIE

BARBIER P. et VERNILLAT F., *Histoire de France par les chansons* (T.4), Paris, Librairie Gallimard, 1957.

CLOSSON E., *Chansons populaires des provinces belges : anthologie* (Vol. I et II), Bruxelles, Schott, 1949.

COLLAER P., *La musique populaire traditionnelle en Belgique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1974.

DECLERCQ E. et D'HULST L., « L'univers de la chanson ouvrière dans l'agglomération de Lille-Roubaix-Tourcoing (1870-1914) », *Revue du Nord*, Vol. II, n°385, 2010, pp. 365-381.

DILLAZ S., « Diffusion et propagation chansonnière au XIX^{ème} siècle », *Romantisme*, n°80, 1993.

ERISMANN G. et WALEFFE P., *Histoire de la Chanson*, Paris, Éditions Hermès, 1967, pp. 57-66.

LE FLOC'H J., « Chanteurs de rue et plaintes judiciaires », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, hors-série, 2001, pp. 93-103.

LEQUIN Y., « Laurent Marty, chanter pour survivre – Culture ouvrière, travail et techniques dans le textile à Roubaix, 1850 – 1914 », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n°1, 1986, pp. 79-81.

LETERRIER S.-A., « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du 'peuple' au 'public' », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°19, 1999.

MARÉCHAL J., « Quand le 'Pays liégeois' chante l'ouvrier. L'image du travailleur dans la chanson (1884-1940) », *Analyse*, n°56, 2009.

O'CONNOR P., « Café-concert », *Grove Music Online*, 2001. [Consulté le 07/08/18]

PAVEAU M.-A., « La politique en chansons », *Mots. Les langages du politiques*, n°70, 2002.

RICHARD L., *Cabaret, cabarets. Origines et décadence*, Paris, Plon, 1991.

VANDEVEIJVERE P., *Dictionnaire des compositeurs francs-maçons*, Louvain-la-Neuve, EME éditions, 2015.

VAN TIGGELEN Ph. J., *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles, Musée Instrumental, 1983.

VAN TIGGELEN Ph. J., « Vision hiérarchisée de la société musicale française sous la Monarchie de Juillet », *R.I.M.F.*, n°21, 1986, pp. 87-108.

ZERASCHI H., *L'orgue de Barbarie*, Paris, Payot, 1980.

2. HISTOIRE ET DROIT

CUBERO J., *Histoire du vagabondage du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Editions Imago, 1998.

DEFOSSE P., *Dictionnaire historique de la laïcité en Belgique*, Waterloo, Luc Pire Editions, 2005.

FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité*, Paris, La volonté de savoir, 1976.

JAUMAIN S., « Un métier oublié : le colporteur dans la Belgique du XIX^{ème} siècle », *BTNG-RBHC*, vol. XVI, n°3-4, 1985, pp. 307-356.

MABILLE X., *Nouvelle histoire politique de la Belgique*, Bruxelles, CRISP, 2011.

MASSIN R., *Les cris de la ville. Commerces ambulants et petits métiers de la rue*, Paris, éd. Gallimard, 1978.

MAUSS M., « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

OST F. et VAN DE KERCHOVE, « L'outrage public aux bonnes mœurs : révélateur d'une rationalité juridique de moins en moins assurée », *Les bonnes mœurs*, Paris, 1994, pp. 105-124.

RÉMOND R., *Introduction à l'histoire de notre temps. 2. Le XIX^e siècle. 1815-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

STENGERS J., « Les mouvements migratoires en Belgique aux XIX^e et XX^e siècles », *Revue belge de philologie et d'histoire*, T. 82, 2004, pp. 311-348.

WITTE E., GUBIN E., NANDRIN J.-P., DENECKERE G., *Nouvelle Histoire de Belgique (Vol. I)*, Bruxelles, Editions Complexe, 2006.

3. SOCIOLOGIE DE LA MUSIQUE

DECLERCQ J., *La profession de musicien ; Une enquête*, Édition de l'Institut de sociologie de l'ULB, Bruxelles, 1970.

HENNION A., *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

HENNION A., *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, A.-M. Métailié, 1981.

LE GUERN P., « En arrière la musique ! Sociologie des musiques populaires en France », *Réseaux*, Vol. II, n°141-142, 2007, pp. 15-45.

MENGER P.-M., « Y' a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà », *L'Année sociologique*, Vol. LX, n°2, 2010, pp. 331-360.

PEDLER E., « Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales », *L'Année sociologique*, Vol. LX, n°2, 2010, pp. 305-330.

RAVET H., « Sociologies de la musique », *L'année sociologique*, Vol. LX, n°2, 2010, p. 271-303.

