

L'homme-orchestre : deux siècles de tradition française

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. L'homme-orchestre : deux siècles de tradition française. La Revue du Louvre et des musées de France, Editions de la Reunion des Musees Nationaux, 2000, pp.67-76. halshs-00117510

HAL Id: halshs-00117510

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00117510>

Submitted on 25 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

la
revue
du **Louvre**

et des Musées de France

N° 5 - 2000



tirage à part

FLORENCE GÉTREAU

L'HOMME-ORCHESTRE : DEUX SIÈCLES DE TRADITION FRANÇAISE

L'acquisition par le musée national des Arts et Traditions populaires, de trois parures d'hommes-orchestres, présentées lors de l'exposition « Musiciens des rues de Paris », est l'occasion de retracer les jalons de cette tradition que Paris, sans en avoir l'exclusivité, illustre avec une particulière originalité. Textes et images entretiennent un véritable dialogue lorsque les chroniques du vieux Paris et l'iconographie populaire décrivent avec la même verve ce personnage pittoresque, admiré de Carle Vernet à Robert Doisneau.

Parmi les musiciens de la rue parisienne, l'homme-orchestre, bien qu'absent des archives administratives et des ouvrages sur la musique, n'apparaît qu'assez tardivement aussi bien dans l'abondante production imagière que dans les chroniques littéraires retraçant les curiosités de la capitale. Durant l'Ancien Régime, les « ménétriers » joueurs de violons ou de hautbois partagent l'espace contrôlé avec les « vendeurs de chansons », tandis que les mendiants savoyards ainsi que les aveugles vieilles tentent d'échapper au contrôle policier et à la réglementation tout en s'attirant aussi les faveurs du peuple de Paris¹. Il faut cependant attendre les années de la Révolution pour voir apparaître les premières notations de musiciens ambulants polyvalents. Louis-Sébastien Mercier nous offre ainsi les prémices d'une sorte d'ethnologie sonore en milieu urbain. Son *Tableau de Paris* s'attache en effet aux lieux de la musique (le Pont-Neuf, les boulevards, la Foire Saint-Germain), aux praticiens (charlatans, joueurs d'instruments, chanteurs publics, mendiants valides, savoyards), aux formes musicales (chansons, vaudevilles, cris de Paris, sonneries, musiques des gardes françaises), aux instruments (orgues, harpes), mais aussi aux spectacles de rue. Son « Concert ambulante » nous offre l'occasion d'esquisser ce qui va caractériser ce musicien polyinstrumentiste : « Un étranger, le lendemain de son arrivée, entend sous ses fenêtres quelques airs exécutés sur la basse et le violon. La curiosité lui fait ouvrir sa croisée qui donne sur la cour : quelle est sa surprise ? Il ne voit qu'un homme qui accompagne sur un instrument l'air qu'il joue sur un autre ; et voici comment un seul homme compose l'orchestre adossé contre la muraille. Il tient en main son violon, une basse est étendue devant lui, et par le moyen d'un archet attaché à son pied droit, il en tire une sorte de ronflement continu, qui du moins suit quelquefois la mesure de l'air qu'il joue avec les mains »².

Un seul musicien joue plusieurs instruments à cordes. Mais nous n'avons aucune image de ce temps pour l'imaginer. En effet, les plus anciennes représentations d'hommes-orchestres sont légèrement postérieures au texte si évocateur de Mercier. C'est Duplessi-Bertaux (1747-1819) qui nous donne l'une des premières avec *Monsieur de la flûte, joueur de plusieurs instruments*³ (fig. 1). Dans une série de petites gravures sur cuivre décrivant avec vivacité et acuité aussi bien un marchand de chansons qu'un arracheur de dents (un Pierrot joueur de trompette masque les cris du patient), ce dessinateur prolifique montre pour la première fois un musicien de la rue jouant simultanément cinq instruments : de la main droite, une « flûte à trois trous », de la main gauche une harpe portative diatonique. Avec le pied droit, il actionne des cymbalettes montées sur un support à l'extrémité de baguettes et secoue des grelots attachés à sa cuisse. Avec le pied gauche il frappe un tambour. Derrière lui, une femme tient une feuille volante et l'accompagne en chantant. Du Directoire aux premières années de l'Empire, plusieurs versions de cette scène, où la harpe portative est l'instrument central, ont été imprimées. *L'Ossian moderne* (fig. 2), conçu par un illustrateur resté anonyme, en constitue une réinterprétation en coulleur et fait pendant à une scène très enlevée intitulée *Les chanteurs, ou les Musards des Quais*⁴. Cette image touche cette fois à la caricature : le musicien est ici laborieusement courbé sur ses instruments, la chanteuse s'époumone bouche grande

Ci-contre :

1 Jean Duplessi-Bertaux. *Monsieur de la flûte, joueur de plusieurs instruments*. Gravure sur cuivre. Vers 1810. Paris. Musée national des Arts et Traditions populaires. Iconothèque. 68.92.14.

En bas :

2 École française. *L'Ossian moderne*. Gravure en couleur. Vers 1810. Paris. Musée national des Arts et Traditions populaires. Iconothèque. 70.23.16.



ouverte, le public met la main à la poche. La bibliothèque nationale conserve une autre version de cette image sous le titre de *Musiciens ambulants*⁵ : on y observe les mêmes personnages, le même dispositif instrumental, même si la composition et les couvre-chefs sont légèrement différents, tandis qu'un enfant donne un piquant supplémentaire à la scène en présentant une petite marionnette.

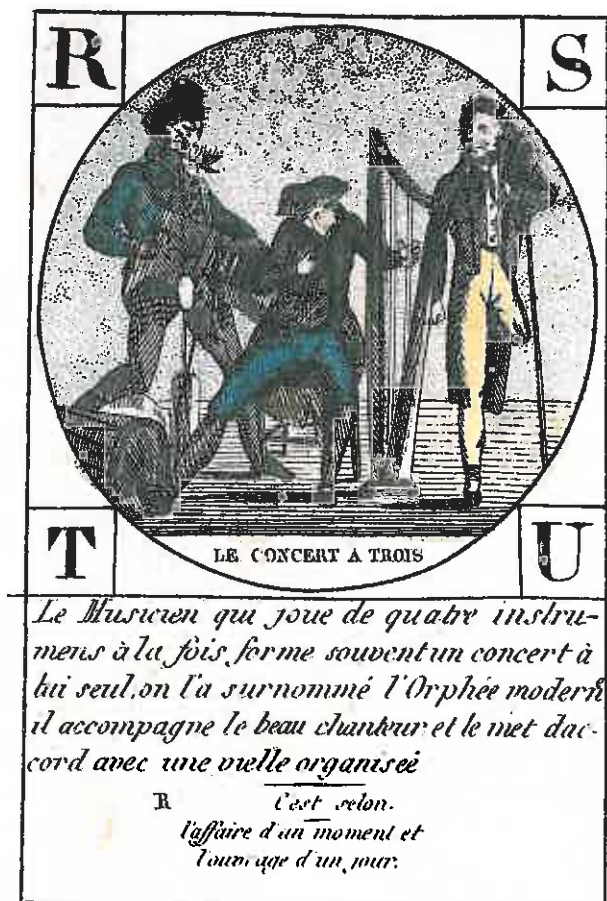
Mais comment ne pas être intrigué par l'extrême coïncidence entre cette scène et « Le musicien des promenades » croqué par Jean-Baptiste Gouriet dans son recueil littéraire des curiosités parisiennes, parmi ses *Personnages célèbres dans les rues de Paris depuis une haute antiquité jusqu'à nos jours*⁶ : «Virtuose extrêmement connu et qui mérite sa grande célébrité. Cet artiste ingénieux s'est imaginé de mettre toute sa personne en œuvre : il fait entendre à lui seul un double flageolet, une harpe, un tambourin, et en outre des cymbales et un groupe de sonnettes attachées à deux petites branches de fer qu'une ficelle fait mouvoir [...] le musicien fait à la fois au moins cinq parties et, de plus, on vit longtemps au dessus du groupe de sonnettes un pantin qui, mu en cadence, exécutait une pantomime fort divertissante. Une voix de femme se marie ordinairement à ses accords»⁷.

Ce texte semble avoir eu un succès indéniable puisqu'il devint l'un des morceaux obligés des petits ouvrages populaires publiés ultérieurement et consacrés aux curiosités des promenades parisiennes. Il est repris, par exemple, intégralement dans l'opuscule de Boneil intitulé *Panthéon drolatique, ou Galerie pour rire, enrichie des portraits, esquisses, ébauches, silhouettes, pochades, croquis de tous les personnages célèbres sur le pavé de Paris*⁸, mais aussi, la même année, dans le *Voyage d'un flâneur dans les rues de Paris. Album biographique grotesque, contenant les portraits en miniature de toutes les célébrités en plein vent*, «recueillis et saisis à la volée par le petit fils de M. Muzard»⁹.

Si le portrait littéraire devint une sorte de poncif, l'image usa aussi abondamment de ces motifs récurrents jusque dans des alphabets historiés imprimés sous forme de cartes à jouer. L'une de ces séries consacre ainsi trois cartes aux musiques de rue : la carte des lettres N à Q illustrant *Le musicien ambu-*



lant (c'est un chanteur accompagné de deux violonistes), celle des lettres V à Z montre *Les incroyables du jour*, soit quatre aveugles instrumentistes, tandis que dans *Le concert à trois*¹⁰ (fig. 3), pour les lettres R à U, le personnage central reprend le motif de l'homme-orchestre joueur de harpe présent dans les images précédentes. La lettre de la gravure confirme cette filiation : «Le Musicien qui joue de quatre instrumens à la fois forme souvent un concert à lui tout seul : on l'a surnommé l'Orphée moderne. Il accompagne le beau chanteur et le met d'accord avec une vielle organisée [en fait un orgue à cylindre portatif]».



Ci-dessus :
3 École française.
Le concert à trois. Alphabet
en cartes à jouer.
Gravure en couleur. Vers
1800. Coll. René Prunières.

Ci-contre :
4 Julien.
Le Musicien à la Cendrillon.
Gravure sur cuivre.
Vers 1810. Paris. Musée
national des Arts et Traditions
populaires. Iconothèque.
981.49.5 B.

Particulièrement étonnant tant par son traitement graphique que par son inspiration misérabiliste et ses trouvailles instrumentales, *Le Musicien à la Cendrillon* (fig. 4)¹¹ gravé vers 1810 par Julien, chroniqueur des Cris et des spectacles populaires de Lyon, apporte une variante exceptionnelle à ce premier ensemble. En sollicitant l'attention des badauds, le commentaire de cette estampe rappelle les textes des chansons de rue et se présente comme une incitation à la charité. Le choix très original d'instruments comiques et « pas aimables », de même que leur caractérisation savoureuse, donne toute sa force au personnage : « Voyez ce bout de canne/

Artistement planté / Sur mon tambour cabanne / Que j'ai seul charpenté / Voyez ma plume antique / Racler mon timpanon / Dites que ma musique / Est à la Cendrillon [...]. »

La fin des années d'Empire propose ensuite un motif nouveau d'homme-orchestre, conséquence probable des déroutées napoléoniennes. Comme le remarqueront ultérieurement plusieurs auteurs, il s'inspire de quelque soldat des campagnes, reconverti par la force des choses en musicien ambulant, son costume comme ses accessoires musicaux témoignant de son premier métier. Même s'il est difficile d'apporter les preuves de cette généalogie, le texte de Charles Yriarte, publié plus d'un demi-siècle après les faits, commente avec beaucoup d'à propos une gravure sur bois en couleur de Carle Vernet (1758-1836) intitulée *Monsieur Ut la si* (fig. 5)¹² et considère qu'il s'agit du portrait du « premier homme-orchestre » actif dans la capitale de 1810 à 1820 : « Admirez d'abord le costume qui dit si bien l'époque : le casque est complice lui-même, malgré son air bon enfant, car son pompon est orné de petites sonnettes ; l'habit, dont le collet extravagant monte jusqu'aux oreilles, est couleur amadou ; le pantalon collant, à pont et orné de brandebourgs, est bleu clair. Solsirépipfan, puisque c'est ainsi que l'appellent ses contemporains, joue d'une flûte de Pan qui est à portée de ses lèvres et dissimulée sous les revers de son habit ; sa main droite taquine une guitare, tandis que l'avant-bras gauche, serré par une courroie à laquelle s'attache un tampon, frappe une grosse caisse suspendue dans le dos par une bandoulière passée de l'épaule droite au côté gauche ; une corde passée au même bras gauche et suspendue aussi à l'extrémité de la mandoline, retient à la hauteur du genou un triangle frappé par un manche attaché au mollet droit ; au-dessus des malléoles, à l'endroit où s'attachent les pieds, sont fixées deux cymbales, de façon à pouvoir produire une percussion en rapprochant les genoux. Cet ingénieux musicien tourmentait donc à lui seul six instruments [...] ; il a eu le plus grand succès alors qu'il hantait les différentes promenades. Il ne se bornait pas à la partie instrumentale, il chantait et dominait de sa voix aiguë le bruit de son orchestre [...] »¹³.

Tout à fait dans la descendance de l'image précédente, *Le troubadour jouant de cinq instruments* (fig. 6), planche à l'eau-forte extraite de la suite *Le Bon genre*¹⁴, a l'avantage d'enrichir la scène de deux couples de badauds admirant l'art du musicien. Le pittoresque des costumes et la rigidité naïve des personnages évoquent les figurines en carton à découper. Contemporaine de ces estampes, une étonnante petite statuette en bronze (fig. 7), conservée au musée Carnavalet, exprime bien le charme particulier de ce personnage, tout à la fois surprenant, rigide à la manière des automates musicaux, auréolé de mystère, mais aussi vite borné dans sa prestation¹⁵. Avec son chapeau pointu rappelant la chapska des hussards, cette unique représentation à trois dimensions confirme l'origine impériale du personnage.

L'*instrumentarium* traditionnel de l'homme-orchestre est en tout cas dorénavant établi : son couvre-chef est orné de grelots ou de clochettes, une flûte de Pan est attachée autour du cou du musicien, les mains servent à jouer un instrument à cordes pincées, les percussions à peau sont en général suspendues dans le dos et actionnées par des chaînes reliées aux pieds, tandis que les cymbales et éventuellement un triangle sont attachés aux genoux. Edouard Fétis (1812-1919), fils du

célèbre historien et critique musical, dans un passionnant article sur la musique des rues de Paris, avait remarqué en 1835 ce personnage si caractéristique de la capitale¹⁶, mais c'est Victor Fournel, en fin observateur des scènes de rue, qui apporte l'analyse la plus subtile du tour de force que représente la déambulation maîtrisée de cet orchestre mobile :

« Vous avez sans doute rencontré quelquefois le soir ce *pandemonium* de la musique, cet homme-harmonie, qui donne, à lui seul, un concert où presque tous les instruments connus font leur partie à la fois. Arrière, orchestres de nos opéras ! Voilà un artiste qui vous fait honte et à qui vous faites pitié ; un artiste qui peut vous remplacer à lui seul ! Qu'on ne me parle plus d'Atlas ! Il ne portait qu'un monde, et risquait tout au plus, par un mouvement déplacé, d'imprimer un léger soubresaut à la machine céleste. Cet homme porte autant de mondes que d'instruments : le moindre dérangement des muscles, le moindre tremblement de jambes, le moindre clignement d'yeux, le moindre tressaillement des nerfs produirait aussitôt la plus déplorable cacophonie. Mais il n'y a pas d'exemple qu'une pareille catastrophe soit jamais arrivée jusqu'ici, tant cette statue se tient fermement debout dans sa force et dans sa sérénité. On dirait que chacun de ses gestes est déterminé par un fil que tire, d'une main sûre, un invisible machiniste. [...] Il est vrai qu'en somme l'harmonie n'est pas des plus séduisantes, mais quel tour de force incroyable ! L'homme-orchestre me rappelle ce pri-



Monsieur Ut la si. Orchestre de théâtres bourgeois.

5 D'après Carle Vernet. *Monsieur Ut la si. Orchestre de théâtres bourgeois*. Paris chez Gautier. Gravure sur bois en couleur. Vers 1810. Paris. Musée Carnavalet. Moeurs 103/4.



Le Troubadour jouant de cinq instruments.

6 G.J. Gatine d'après L.M. Lanté. *Le Troubadour jouant de cinq instruments*. Eau-forte. Vers 1815. Planche n° 86 de la suite *Le Bon Genre*, Paris, La Mésangère. Paris. Musée Carnavalet.



7 École française. *Homme-orchestre joueur de guitare*. Statuette en bronze. Vers 1815. Paris. Musée Carnavalet. S. 3328.



8 Paul Gavarni. *Musiciens comiques ou pittoresques. L'orchestre ambulante*. Lithographie. 1844. Série destinée à la *Revue musicale*. Paris. Musée Carnavalet. Moeurs 103/4.

sonnier fameux par ses évasions, à qui ses geôliers avaient attaché aux bras, aux jambes, aux mains, aux oreilles, au cou, à chaque membre, une multitude de ficelles correspondant à un nombre égal de sonnettes, de sorte qu'il ne pouvait faire le plus léger mouvement sans les en avertir par un carillon sonore ! Et pourtant avec quelle souplesse et quelle certitude, de quel air dégagé et souverain, ce prisonnier d'une nouvelle sorte, captif sous ce gênant appareil, agite en cadence toutes les parties de son corps, et reste maître de tous ses effets ! Les plus habiles perdraient la tête, ou pour le moins la mesure, dans une pareille position. Figurez-vous donc l'Alboni ou Lablache ainsi enharnachés ; je vous jure qu'en dépit de tout leur génie musical et de leurs muscles d'airain, ils feront fort piètre figure près de notre héros, et qu'il sera tout ébahi de voir de si grands artistes commettre de telles bévues. On n'apprécie pas assez cet homme héroïque »¹⁷.

De fait, l'agencement instrumental exerce un réel pouvoir d'attraction sur les badauds citadins, même si l'accumulation des accessoires, poussée à son comble, est inversement proportionnelle à la qualité du résultat musical. Une image, en tout cas, associe ce personnage et le paysage parisien auquel il est indéniablement associé (fig. 8). C'est une lithographie, intitulée *L'Orchestre ambulante*¹⁸, que Paul Gavarni (1804-1866) a insérée dans sa série des *Musiciens comiques ou pittoresques* et qui fut publiée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Dépassant la chronique teintée de caricature propre à ses nombreuses suites thématiques, le dessinateur semble avoir fait prendre la pose à son personnage afin de théâtraliser un peu plus son harnachement incongru. Le fait qu'il ait situé la

scène sur les hauteurs de Paris n'a rien pour nous surprendre : depuis toujours c'est un des lieux de prédilection, avec les grands boulevards et les Champs-Élysées, des musiciens ambulants de la capitale.

Alors que Gavarni, comme son contemporain Daumier, constitue une galerie de types sociaux emblématiques, Charles Yriarte et son illustrateur Frédéric Théodore Lix (1830-1897) affichent un souci très différent, fondé sur le portrait individuel et la chronique qui tient à la fois du reportage journalistique et de l'enquête ethnologique avant la lettre. L'homme-orchestre croqué « d'après nature » par Lix en 1855 pour l'ouvrage de Charles Yriarte¹⁹ (fig. 9) ne serait autre que Joseph Aubert, vieux soldat de la République et de l'Empire, né à Bazeille, petit village situé à une demi-lieue de Sedan, « rentré dans ses foyers simple soldat, criblé de blessures, incapable de tout travail [...] qui stationnait encore en 1855 en face du palais de l'Industrie » et que Yriarte rappelle au souvenir de ses lecteurs. Non sans pertinence, il rapproche d'ailleurs ce musicien populaire connu et identifié, des personnages gravés par Nicolas-Toussaint Charlet (1782-1845) : « En feuilletant l'oeuvre de Charlet, vous retrouverez ce type à chaque page, et si le vieil uniforme et le pantalon rouge, qu'on devinait sous

9 Frédéric Théodore Lix. *L'Homme-Orchestre* (1855). D'après nature. Planche pour Charles Yriarte, *Les célébrités de la rue*, Paris, Dentu, 1864. Paris. Musée national des Arts et Traditions populaires. Bibliothèque. 1°A 3.61 129.



L'HOMME-ORCHESTRE (1855)

D'après nature.



10 L.D. d'après
un dessin de Charles
Yriarte.
*Types parisiens. L'homme-
orchestre des Champs-
Élysées.* Planche pour
Le Monde illustré, 1862.
Paris. Musée national des
Arts et Traditions
populaires. Iconothèque.
62.45.13 C.

Page de droite, en haut :
11 E. Roeveas
d'après un dessin de
Charles Yriarte.
*Les enfants-orchestre..
Souvenir de la fête de
Saint-Cloud.* Planche
pour *Le Monde illustré*,
7 octobre 1865.
Paris. Musée national des
Arts et Traditions
populaires. Iconothèque.
67.60.215 C.

Page de droite, en bas :
12 Marie-François-
Firmin Girard. *Homme-
orchestre* Dessin à la
pierre noire. Vers 1900.
Paris. Musée national des
Arts et Traditions populaires
Iconothèque. 75.22.1 C.

les bretelles et les coussinets des instruments, n'eussent été une preuve irrécusable de son ancien état, on eût deviné le vieux soldat à cette figure martiale, à cette moustache grise, ce front élevé et ces sourcils épais²⁰.

Yriarte note aussi que le musicien s'est coiffé « d'un pavillon de chapeau chinois » : instrument à percussion provenant des musiques des janissaires du XVIII^e siècle²¹, cet accessoire obligé des défilés militaires sous l'Empire est dorénavant détourné de sa fonction première. A l'origine formée d'un cône de cuivre en pagode garni de clochettes et grelots, surmontée souvent d'un croissant de lune et parfois même d'une étoile, cette percussion secouée et portée en tête du cortège était tenue grâce à une hampe qui pouvait comporter aussi un pot à feu en métal et des panaches en crin de cheval disposés symétriquement sur un demi-arc métallique comportant aussi des sonnailles. Au milieu du siècle, pour la première fois, on remarque que l'homme-orchestre utilise la partie supérieure de cet instrument pour agrémenter son chapeau, évoquant une

fois de plus la reconversion du soldat d'Empire en musicien de rue. Remarquons que quel que soit l'instrument à cordes qu'il ait choisi, guitare ou violon, il continue de souffler en même temps dans sa flûte de Pan, comme l'indique le dessin réalisé par Charles Yriarte lui-même (fig. 10), reproduit en 1862 dans *Le Monde illustré*²² et dont on peut trouver le commentaire exact assorti d'une anecdote savoureuse dans son ouvrage déjà cité :

« Un jour d'hiver, par un temps froid et triste, à l'heure où les Parisiens élégants montent au galop de leurs chevaux la grande avenue des Champs-Élysées, tandis que les Parisiennes, douillettement enveloppées dans des fourrures qui ne laissent voir que leurs jolis visages bleuis par le froid, sont rapidement emportées vers le lac, un promeneur d'une taille invraisemblable, vêtu d'une énorme polonoise ornée de fourrures, dont il avait relevé le collet jusqu'aux oreilles, montait d'un pas rapide la contre-allée de la promenade [...]. Parvenu à la hauteur de l'Élysée, un



Fig. 10. Les enfants orchestres. — Scène de la fin de *Stabat Mater* (1844) (G. André)

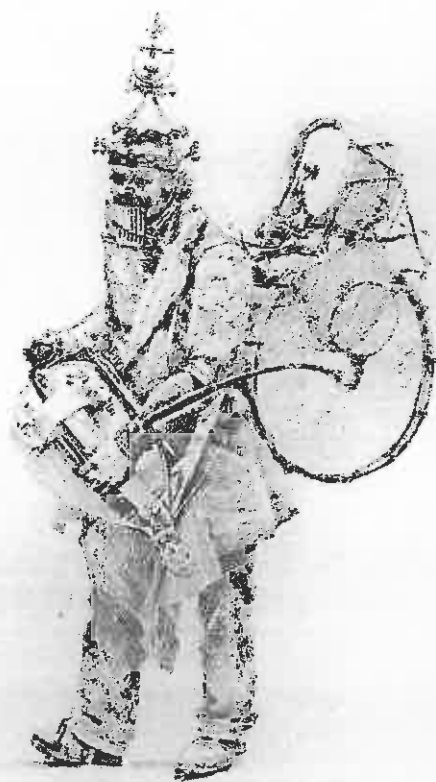


Fig. 11. G. André

bruit assez singulier, bruit vague, qui semblait l'écho affaibli d'une musique militaire sans en avoir l'entrain ni la régularité, vint frapper les oreilles du promeneur, et ses yeux s'arrêtèrent bientôt sur un pauvre diable qui, assis au pied d'un des arbres qui bordent les allées, bizarrement accoutré, et vêtu pour ainsi dire d'instruments de musique, semblait un orchestre vivant. L'œil démêlait avec assez de peine les diverses fonctions de l'homme et des instruments : il fallait étudier le rôle de chaque membre comme on étudie les divers rouages d'une machine, pour savoir à quelle percussion ou à quel effort correspondait chaque son produit. Quand ce travail était accompli, on arrêtait involontairement les yeux sur le mâle visage du pauvre musicien. La tête, chauve, était coiffée d'un pavillon de chapeau chinois retenu au-dessous du menton par une jugulaire de cuir. Le bras droit tenait un archet qui lui servait à râcler un violon ; [...] l'avant-bras était assez fortement comprimé par une ceinture à laquelle s'attachait un tampon destiné à frapper sur une grosse caisse solidement fixée sur le dos, grâce à un tablier passé autour du cou. Sur la poitrine, s'étalait une flûte de Pan. L'embouchure des tuyaux se trouvait à portée de la bouche, et dans ce mouvement naturel qui porte le violoniste à incliner la tête sur son instrument, le musicien tirait des sons de sa flûte. Fixée au genou droit, une ceinture de grelots agités par les secousses imprimées au pied qui battait la mesure complétait cet ensemble de sons, ce charivari bizarre, qui eût amené un sourire sur les lèvres des passants si on eût pu concevoir la moindre impression de gaieté en face de cette figure profondément attristée, et dont le caractère noble et grave semblait mal en rapport avec cette grotesque mise en scène. Le promeneur s'approcha du musicien et le contempla silencieusement [...]. L'inconnu jeta les yeux autour de lui, les reporta presque aussitôt sur le musicien et lui fit un signe de la main, comme pour le prier de suspendre son exécution ; puis, entr'ouvrant sa polonaise et se découvrant, il entonna un air italien d'une voix admirablement timbrée et d'une sonorité superbe [...]. Quand Lablache eut achevé son air, des applaudissements et des vivats s'élevèrent de la foule ; on entourait le grand artiste, on le félicitait avec effusion. Cette scène sentimentale devait avoir son côté comique, car le vieux mendiant, autant par reconnaissance que par enthousiasme, voulant mêler ses bravos à ceux du public, se mit à applaudir de toutes ses forces, et chacun de ses mouvements correspondait à des sons de grosse caisse, à des bruits de grelots et de cymbales [...] »²³.

Une autre scène tout aussi sentimentale a retenu l'observateur infatigable qu'était Yriarte. Lors d'une fête à Saint-Cloud, un an après la parution de son ouvrage, il dessine un couple d'enfants-orchestres (fig. 11)²⁴ dont la chronique parisienne se plut à rappeler l'histoire édifiante : « Dans la grande avenue, à droite, près du cercle des officiers, à une trentaine de mirlions de la porte d'entrée, deux enfants ont amassé la foule autour d'eux. Ils sont vêtus assez décentement et coiffés de képis de collégiens. L'aîné à neuf ans et il attaque crânement *En revenant de Lyon, zim, zim, zim!* l'autre a quatre ans et ses bras sont trop courts pour qu'il puisse démancher, il frotte consciencieusement son archet sur les cordes et comme la vérité m'est



18 Robert Doisneau. *Maurice Baquet et monsieur Vermandel* [Léo Vermandel], l'homme-orchestre, Paris 18^e. Photographie. 1957.

sacrée, il joue aussi faux que ma voisine du second qui hurle *Ay Chiquitia!* [...]. Ils lèvent tous deux le pied droit en cadence et un instrument complexe attaché sur leur dos avec des bretelles qui tiennent à l'épaule rend les sons les plus inattendus [...]. A la base, un tambour, une caisse, qui résonnent sous le coup du tampon agité par le pied, au-dessus un jeu de carillon surmonté d'une cymbale, encore au-dessus un triangle, enfin en haut de la pyramide un chapeau chinois avec son pavillon, ses grelots et ses sonnettes [...]. Tout cela est l'oeuvre de cet homme à la tête un peu dépouillée, ce borgne à l'air doux et honnête qui a mis sa casquette au pied des petits musiciens et qui dirige leur exécution. C'est leur père [...].

Le commentateur nous apprend qu'il s'agit de Georges-Michel Kubler, âgé de 58 ans, né à Paris, fabricant de manches de parapluies, sans travail depuis que ces derniers sont fabriqués en métal et non plus en bois... Explication anecdotique s'il en est, mais qui ne permet pas de douter de la véracité du témoignage rapporté par *Le Monde illustré*. En effet, des enfants-orchestres ont exercé à Paris jusqu'à aujourd'hui, comme l'atteste l'acquisition récente des parures de la famille Vermandel.

Avant d'aborder cette dynastie de musiciens, il nous reste à noter une nouvelle évolution dans l'*instrumentarium* de l'homme-orchestre à la fin du XIX^e siècle. En effet, à l'époque où les bals musettes des Auvergnats de Paris atteignent leur apogée, entre les années 1880 et 1914, Marie-François-Firmin Girard (1838-1921), artiste historicisant aimant représenter des scènes anecdotiques de la vie parisienne, a conservé pour nous

le souvenir d'un homme-orchestre à la fois parfaitement dans la tradition mais aussi très innovant dans son *instrumentarium* (fig. 12)²⁵. Il conserve de ses prédécesseurs le chapeau chinois et la fûte de Pan. En revanche, il a remplacé la guitare ou le violon par une vielle à roue « en luth », qui rappelle les modèles fabriqués à Jenzat dans l'Allier à partir du milieu du XIX^e siècle. Ce village, où plusieurs ateliers dynastiques fameux se sont développés jusqu'en 1930²⁶, fournissait en effet les musiciens de bal de Paris et de la France entière. Le dessin de Girard évoque cet engouement des musiciens populaires pour l'instrument muni d'une roue et de bourdons. On remarquera au passage l'ingéniosité avec laquelle le musicien actionne cette fois ses cymbales et la complexité du mécanisme frappant la caisse claire et le triangle.

Lorsqu'un demi-siècle plus tard Robert Doisneau photographie *Maurice Baquet et Léo Vermandel dans le 18^e arrondissement de Paris*²⁷ (fig. 13), on observe que ce dernier témoigne de la même recherche mécanique pour frapper ou entrechoquer les percussions empruntées au jazz-band des années d'avant-guerre. Suivant en cela aussi l'évolution des pratiques populaires, l'accordéon remplace, d'autre part, les instruments à cordes. Quant au chapeau chinois, il trouve ici une descendance directe mais complètement réinventée par Léo Vermandel : la double couronne composée de volutes de métal où sont accrochés grelots et clochettes est surmontée par une lyre empruntée au matériel des cliques et fanfares. La perspective toute particulière saisie par Doisneau dans sa photographie n'est d'ailleurs pas sans rappeler le point de vue

quasi-scénographié adopté un siècle auparavant par Gavarni lorsqu'il présenta son homme-orchestre devant un paysage des hauteurs de Paris.

Depuis quatre générations la famille Vermandel témoigne avec originalité de la tradition des hommes-orchestres. Dans un petit livre publié tout récemment grâce au journal de Léo Vermandel²⁸ par son fils, nous pouvons suivre les débuts de Léonard Vermandel, né en Belgique, chef porion aux mines de charbon de Bellinghen près de Louvain, trompettiste et cornet à piston dans la fanfare de la mine, qui se produisit comme homme-orchestre dès 1877 dans les fêtes de son village. Léo, son fils (1894-1964), se fit connaître dans les rues de Paris à partir de 1920. En dehors des percussions issues du jazz et portées sur le dos, il jouait de l'accordéon et soufflait dans plusieurs bugles à la fois, tandis qu'il s'était confectionné des guêtres recouvertes de multiples grelots. Les cours d'immeubles, les bouches de métro, les sorties d'églises le dimanche, les Puces et les marchés, les abords d'usines furent les lieux de prédilection de Léon Vermandel. Il fut également à l'origine d'un jazz-band fixe très développé et mécanisé, long de 1,20 m, sorte de frise musicale qu'il actionnait grâce à de multiples pédales en étant assis et en jouant son accordéon. C'est le précurseur du futur «jazz-band orgamon»²⁹ de Léo, construit en 1975 et constamment amélioré ensuite. Léo apporte d'autre part une dimension supplémentaire au métier d'homme-orchestre : celle d'une pratique itinérante collective comprenant le chef de famille, son épouse et leurs enfants. Même si nous avons pu trouver trace d'enfants-orchestres au siècle dernier (fig. 11), les Vermandel semblent être les premiers à en faire une véritable affaire de famille. C'est dans ce contexte que Léo, né en 1928, apprend le métier dès 1934 et qu'au cours de ses multiples voyages en caravane à travers la France, dans les années 1970, il forme progressivement ses trois enfants Jean-Paul, Léo-Louis (fig. 14) et René avant de se sédentariser à Paris en 1974 où il exercera jusqu'en 1993. Il faut d'ailleurs souligner le rôle essentiel joué par Lydia³⁰, son épouse, qui confectionne les costumes, danse pendant les prestations, assure la vente des menus souvenirs et sert de rebouteuse, car la parure complète est une charge de quelque cinquante kilos.

Les diverses parures de la quatrième génération étaient donc composées d'instruments utilisés dans le musette et les musiques noires américaines : un jazz porté sur le dos comportait des percussions à peau (grosse caisse, caisse claire, mirilton) et des percussions en métal (cymbales, cloches, grelots, instruments à lames) agencées par Léo Vermandel lui-même avec un souci évident de la signalétique et de la dimension historique³¹ ; chacun s'accompagnait d'instruments à vent : saxophone, accordéon, trompette ou trompe. Le costume, avec son

Ci-contre, à gauche :

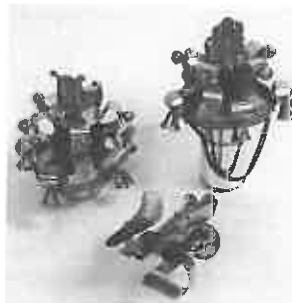
16 Parure d'homme-orchestre de Léo Vermandel composée d'un fronton et d'une batterie, utilisée entre 1970 et 1993. Paris. Musée national des Arts et Traditions populaires. 998.18.1.

Ci-contre, à droite :

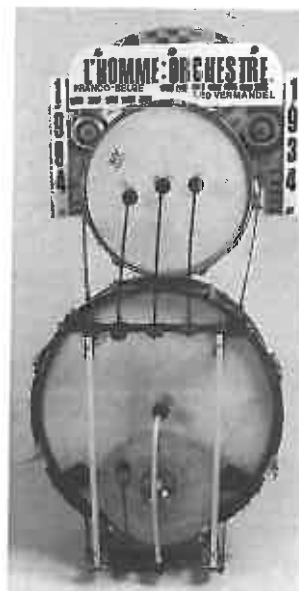
17 Parure d'homme-orchestre de René Vermandel composée d'un fronton et d'une batterie, utilisée entre 1974 et 1980. Paris. Musée national des Arts et Traditions populaires. 998.18.3.



14 Léo-Louis Vermandel, enfant-orchestre à Paris en 1974. Photographie. Collection Vermandel.



15 Éléments de parures d'hommes-orchestres de la famille Vermandel : casques à grelots et trompes utilisés par Léo et Lydia Vermandel entre 1965 et 1993. Paris. Musée national des Arts et Traditions populaires. 997.18.1 et 2.



casque à grelots et clochettes, faisait partie intégrante de cet *instrumentarium*. Trois parures complètes (fig. 15, 16, 17) ont ainsi pu être acquises par le musée national des Arts et Traditions populaires en 1997³² au moment où la famille abandonnait le métier. Avec le récit de vie qui les accompagne, elles témoignent de la vigueur et de l'humanité de « ces hommes héroïques » qu'avait si bien décrit Victor Fournel.

L'homme-orchestre reste en effet l'un des musiciens ambulants les plus fascinants de la rue parisienne. Il attire par l'étrangeté de l'*instrumentarium* qu'il s'est composé. Il frappe l'imagination par son pouvoir de dédoublement, même si son agilité ne peut être que relative et son orchestration forcément réduite. L'homme-orchestre est finalement la plus belle incarnation de cet esprit de fantaisie embourgeoisé et bien pensant propre au siècle qui l'a vu naître. Descendant subtilement irrespectueux des musiques militaires des janissaires, il s'est forgé une tradition particulièrement vivace à Paris, même si on ne peut affirmer que la capitale en eut le monopole³³. L'observateur d'aujourd'hui y trouvera une source d'étonnement à la mesure du spectacle de rue qui se reconstitue pour nous au fil de ces multiples images.

NOTES

1. Voir cat. exp. *Musiciens des rues de Paris*, sous la dir. de Florence Gétéreau, Paris, musée national des Arts et Traditions populaires, RMN, 1997, p. 13-47.
2. Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Paris, 1783-1789, éd. sous la dir. de Jean-Claude Bonnet, Paris, 1994, II, ch. CMXCVI, p. 1428-1429.
3. Gravure sur cuivre, H. 0,165 ; L. 0,246, vers 1810, Paris, Mnatp. Iconothèque. 68.92.14. Cf. cat. exp. *Musiciens des rues de Paris*, op. cit. n. 1, n° 34, fig. p. 14.
4. École française, *L'Ossian moderne / Les chanteurs, ou les musards des quais*, gravure en couleur, Paris, vers 1810, H. 0,264 ; L. 0,205. Paris, Mnatp. Iconothèque. 70.23.16. Cf. cat. exp. *Musiciens des rues de Paris*, op. cit. n. 1, n° 158.
5. Cf. Massin, *Les cris de la ville. Commerces ambulants et petits métiers de la rue*, Paris, 1985, p. 105, fig. 163.
6. Paris, 1811.
7. Ce personnage est repris dans la seconde édition de ce livre : Jean-Baptiste Gouriet, *Les charlatans célèbres, ou Tableau historique des baladeurs, des baladins, des jongleurs, des bouffons [...]*, Paris, 1819, II, p. 242.
8. Paris, 1839, p. 225.
9. Paris, chez les Marchands de nouveautés, 1839, p. 225.
10. Gravure sur cuivre en couleur, H. 0,128 ; L. 0,88. Collection René Prunières.
11. Gravure sur cuivre. H. 0,243 ; L. 0,190. Paris, Mnatp. Iconothèque. 981.49.5. Cf. cat. exp. *Musiciens des rues de Paris*, op. cit. n. 1, n° 253.
12. D'après Carle Vernet, *Monsieur Ut la si. Orchestre de théâtres bourgeois*. Paris chez Gautier. Gravure sur bois en couleur. Vers 1810. H. 0,396 ; L. 0,257. Paris, musée Carnavalet. Mœurs 103/4.
13. Charles Yriarte, *Paris grotesque. Les célébrités de la rue. Paris (1815-1863)*, Paris, 1864, p. 29.
14. G.J. Gatine d'après L.M. Lanté, *Le Troubadour jouant de cinq instruments*. Eau-forte. Vers 1815. Planche n° 86 de la suite *Le Bon Genre*, Paris, La Mésangère. Paris, musée Carnavalet.
15. École française, *Homme orchestre joueur de guitare*. Statuette en bronze. Vers 1815. H. 0,130 sans le socle. Paris, musée Carnavalet. S. 3328.
16. Édouard Fétis, « De la musique des rues », *Revue musicale*, 13 septembre 1835, n° 37, p. 291 : « Le plus habile et le plus célèbre joueur de flûte de Pan est l'homme-orchestre qui joue de plusieurs instruments à la fois, entre autres d'une flûte de Pan dont l'extrémité inférieure est assujétie dans sa cravate ».
17. Victor Fournel, *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1858/1867, ch. premier, « Musiciens ambulants », p. 38-39.
18. Paul Gavarni, *Musiciens comiques ou pittoresques. L'orchestre ambulant*. Lithographie. 1844. Paris, musée Carnavalet. Mœurs 103/4.
19. Frédéric Théodore Lix, *L'Homme-Orchestre (1855). D'après nature*. Planche pour Charles Yriarte, *Les célébrités de la rue*, Paris, 1864, p. 224. Paris, Mnatp. Bibliothèque. 1°A 3.61 129.
20. Yriarte, op. cit. n. 13, p. 225.
21. James Blades, *Percussion Instruments and Their History*, Londres, 1974, p. 265-266.
22. L.D. d'après un dessin de Charles Yriarte (Paris, 1832 ; Paris, 1898), *Types parisiens. L'homme orchestre des Champs-Élysées*. Planche pour *Le Monde illustré*, 1862. H. 0,372 ; L. 0,252. Paris, Mnatp. Iconothèque. 62.45.13.C.
23. Yriarte, *ibidem*.
24. E. Roeveas d'après un dessin de Charles Yriarte (Paris, 1832 ; Paris, 1898), *Les enfants-orchestre. Souvenir de la fête de Saint-Cloud*. Planche pour *Le monde illustré*, 7 octobre 1865, p. 236-237. H. 0,370 ; L. 0,260. Paris, Mnatp. Iconothèque. 67.60.215 C.
25. Marie-François-Firmin Girard (Poncin, Ain, 1838 ; Montluçon, 1921), *Homme orchestre*. Dessin à la pierre noire. Vers 1900. H. 0,370. L. 0,275. Paris, Mnatp. Iconothèque. 75.22.1 C.
26. Jean-François Chassaing, *La vieille et les luthiers de Jenzat*, Combronde, 1987.
27. Robert Doisneau (Gentilly, 1912 ; Paris, 1994), *Maurice Baquet et monsieur Vermandel* [Léo Vermandel], *l'homme-orchestre, Paris 18e*. Photographie. 1957. Cf. Peter Hamilton, *Robert Doisneau. La vie d'un photographe*, Paris, 1995, p. 246, fig. p. 147.
28. René Vermandel, *Une histoire d'hommes orchestres*, d'après le journal de Léo Vermandel, Paris, 1999.
29. Claire Calogirou, Marie Cipriani-Crauste, Marc Touché, « Le jazz-band-organon de Léo Vermandel », cat. exp. *Musiciens des rues de Paris*, op. cit. n. 1, p. 104.
30. Claire Calogirou, Marie Cipriani-Crauste, Marc Touché, « Les Vermandel, hommes-orchestres de père en fils depuis 120 ans », op. cit., n. 29, p. 101-105.
31. Chaque parure est surmontée d'un panneau indiquant le nom de la famille Vermandel, son métier, les dates de début de carrière.
32. Paris, Mnatp. Inv. 997.19.1-3. Une enquête ethnologique a été réalisée à cette occasion par les trois chercheurs cités ci-dessus, et un film a été tourné par Marie Cipriani-Crauste et le service audiovisuel du musée.
33. Beryl Kenyon de Pascual, « The One-Man Band in Eighteenth-Century Spain and Instrument n° 89.4.1039 in the Metropolitan Museum of Art, New York », *Journal of the American Musical Instrument Society*, 20, 1994, p. 65-72.