

Musiciens de rue et règlements municipaux à Montréal : la condamnation civile de la marginalité (1857-2001)

Sylvie Genest
(Université de Montréal)

CONSEIL DE VILLE : « Nuisance des orgues de barbarie dans les rues »

Le conseiller Valois dit qu'un homme a été tué par son cheval près du Champ-de-Mars, en conséquence de l'effroi que lui a causé cette musique qui devient une vraie nuisance. Il veut savoir s'il existe un règlement sur ce sujet. Son honneur le Maire dit qu'il n'y en a pas, mais que le sujet serait soumis à la considération du comité des chemins (*Le Pays*, 1857).

Pour les musiciens de rue s'exerçant à Montréal, l'intervention du conseiller Valois à la réunion du conseil de ville en avril 1857 marque le début d'un long processus constitué de plaintes et de mesures réglementaires et policières qui les a menés d'une certaine marginalité sur le plan social et économique à l'exclusion presque complète de la vie culturelle urbaine actuelle.

À une époque où il n'existait que peu de façons de se divertir à Montréal¹, les interprètes de chansons, les joueurs d'orgue de barbarie surtout, assumaient des fonctions de diffuseurs et de promoteurs de musique légère auprès de la masse des petits salariés et même de l'élite montréalaise. La célébrité du *Beau Danube bleu* et du *Cavalleria rusticana* n'est sans doute pas étrangère à l'activité intense et à la mobilité remarquable des tourneurs de manivelle pendant presque tout le XIX^e siècle. Il semble qu'ils se soient aussi fait « le[s] propagateur[s] des opéras en vogue de Rossini, Bellini et Meyerbeer » (Massin, 1985, p. 140)². Malgré leur indigence et leur statut de mendiant, les musiciens de rue jouissaient du prestige de véritables artistes auprès du peuple qui les écoutait (Gsell, 1895, p. 605) (voir fig. 1). Néanmoins, la ville adopta en 1889 et en 1907 des règlements qui

¹ Les quelques activités sportives et culturelles qui existaient avant 1896 étaient réservées à l'élite (Linteau, 2000, p. 113). Les Montréalais peu fortunés devaient se contenter de festivités exceptionnelles « comme le défilé de la Saint-Jean-Baptiste ou celui du carnaval ». Mis à part certaines autres activités comme la sortie extraordinaire au parc d'attractions ou le « pique-nique dominical au bord du fleuve », c'est le débit de boisson qui constituait l'échappatoire le plus populaire à « l'oisiveté qui résult[ait] du chômage » (Linteau, 2000, p. 116). Même la vie culturelle de l'élite montréalaise était encore « assez limitée ». Lorsque les mieux nantis avaient la chance d'aller au théâtre ou au concert, ils assistaient la plupart du temps à des prestations d'amateurs ou profitaient du passage d'événements organisés par des promoteurs américains et vendus aux Montréalais (Linteau, 2000, p. 114).

² Les documents étudiés parlent aussi de certains extraits de *La Fille de Madame Angot* de Lecocq, et d'autres œuvres comme « le grand air de la *Juive*, la cavatine du *Barbier* [et] la prière de *Moïse* » (*Le National*, 1878).

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

posèrent une entrave importante à la libre pratique musicale sur le domaine public.

Par ailleurs, au début du XX^e siècle, on voit « se multiplier les lieux spécialisés, dédiés aux rencontres et aux divertissements » (Linteau, 2000, p. 240). L'installation d'un tramway électrique donne accès à de nouveaux parcs; des salles de cinéma ouvrent leurs portes; des parcs de quartier, des piscines publiques et des terrains de jeux pour les enfants sont créés; on assiste aussi à « la montée du sport spectacle » et à un essor sans précédent du théâtre. Même si la vie musicale proprement dite demeure assez réduite³, cette accessibilité croissante des loisirs contribue à réduire l'intérêt des citoyens pour les prestations des musiciens de rue.

À partir de 1920, la croissance en flèche de l'industrie radiophonique donne finalement le coup de grâce à la pratique musicale en territoire public comme source de divertissement⁴. Sur un autre front, les autorités civiles sont de plus en plus sensibilisées au problème du bruit et adoptent, en 1937, un règlement où sont interpellées toute sorte de sources sonores, notamment les industries, les travaux de construction, les automobiles, les animaux, les colporteurs pratiquant la criée et les musiciens ambulants⁵.

Autour de 1940, les musiciens de rue ne sont plus décrits par les auteurs que comme des personnages du folklore urbain. Quelques journalistes, sans doute à court de sujets, présenteront encore de temps en temps celui ou celle qu'ils croient être le dernier joueur d'orgue de barbarie ou la dernière harpiste de la ville. On parle tantôt d'Arthur Lachapelle qui jouait sur la rue Sainte-Catherine en 1953, tantôt de Joseph Vedulick, vu à la devanture du magasin *Morgan's* en 1966. Bientôt, il ne reste plus que nostalgie. Un journaliste écrit : « Sans Arthur, le joueur d'orgue, Montréal ne sera plus le même » (Prévost) et un autre : « Avant de mourir, Arthur s'était fait lire deux fois son article ! » (*Le Petit Journal*, 1960, p. 54).

Au cours des années soixante-dix, l'activité des musiciens de rue semble reprendre à Montréal. Dans la foulée des différents mouvements ayant animés

³ À ce sujet, voir Linteau (2000), p. 209-252.

⁴ La compagnie *Marconi* obtient le premier permis d'exploitation radiophonique au Canada et ouvre, en 1919, la station anglophone CFCF. À son tour, *La Presse* met sur pied la première station francophone CKAC en 1922. D'autres stations s'ajoutent par la suite. Le nouveau média devient rapidement populaire à Montréal. En 1931, quarante pour cent des ménages de la ville ont un appareil récepteur; à Verdun, le taux atteint même cinquante et un pour cent. Le nombre d'appareils continue à augmenter au cours des années 1930, malgré la crise; en 1941, on en trouve dans plus de quatre-vingt-cinq pour cent des foyers montréalais. Avant 1930, « la radio diffuse surtout de la musique » (Linteau, 2000, p. 397).

⁵ Une coïncidence significative fait en sorte que c'est aussi en 1937 que Béla Bartók a prononcé sa conférence sur le thème de « la musique mécanique »; il y signifiait aux autorités « qu'il faudrait tout de même protéger par des mesures adéquates la tranquillité des gens qui n'utilisent pas la radio » (Bartók, 1937, p. 35-36).

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

cette décennie (mouvements hippie, nationaliste, « retour aux sources »), des musiciens de New York et de Paris, des étudiants en musique des universités montréalaises et des instrumentistes amateurs s'installent « sur les places publiques, dans les jardins, les centres commerciaux, les couloirs de métro, partout où ils peuvent capter le public de passage ». Leur présence est appréciée, considérée même comme « une véritable attraction de notre ville ». Pour leur part, les musiciens se « considèrent gagnants [...] de profiter de l'été, du plein air, de contacts humains, de voyages parfois, et de liberté en tout temps ». Il arrive néanmoins qu'ils s'entendent « traiter de “*lowsy bum*” et de “vaurien” »; bientôt, ils ont aussi « des problèmes avec les policiers qui ne voient pas d'un bon œil les musiciens des rues [*sic*] » (Létourneau, 1981, p. E1). Au même moment, le règlement sur le bruit qui date de 1937 est nettement amélioré (R.V.M. no 4996, 21 juin 1976), et la taxe sur les musiciens ambulants est majorée pour la première fois depuis 1889, passant du coup de cinquante à cent dollars en 1979 (*La Presse*, 1979, p. A3), puis à cent vingt et un dollars en août 1985 (R.V.M. n^o 6772 : 11B, août 1985)⁶.

Aujourd'hui, la pratique musicale sur le domaine public n'est plus qu'une activité marginale gérée de façon stricte par le service municipal des « permis et inspections » et par celui des « événements spéciaux ». Elle est à peine maintenue par une poignée de musiciens, et plus ou moins tolérée par les différents services de sécurité publique de la communauté urbaine. Bien que la disparition des petits métiers comme celui de musicien de rue soit nécessairement tributaire des transformations profondes des structures sociales ayant eu cours depuis le milieu du XIX^e siècle⁷, il ne faut pas sous-estimer la contribution des mesures réglementaires et policières dans l'évacuation de toute une culture populaire qui se déployait jadis au quotidien dans les rues de la ville. L'objet de cet article est précisément de déterminer quel est le rôle joué par les mécanismes de réglementation civile dans le processus de marginalisation des « musiciens de rue », une expression qui sera définie plus loin.

Le cas de Montréal est particulièrement intéressant; d'abord, parce qu'on connaît un certain nombre d'exemples pertinents de la manifestation de la pratique musicale de rue sur son territoire; ensuite, en raison de la richesse de ses archives réglementaires qui couvrent trois cent cinquante ans d'histoire. Plus de douze mille règlements notés à la main, dactylographiés ou imprimés et édités

⁶ Au cours de ce texte, les références aux règlements de la Ville de Montréal mentionneront dans l'ordre : le numéro du règlement, le numéro de l'article cité et la date d'adoption. Dans le cas présent, il s'agit d'un règlement de la Ville de Montréal (R.V.M.) portant le numéro 6772, dont je cite l'article 11B et qui a été adopté en août 1985.

⁷ Mis à part les éléments déjà mentionnés et qui concernent l'organisation des loisirs et le développement de la radio à Montréal, on peut encore penser, de façon plus générale, aux processus d'urbanisation et d'industrialisation, et aux découvertes technologiques qui ont particulièrement bouleversé les modalités de production et de consommation de la musique : l'avènement de l'électricité, le développement des procédés d'enregistrement et d'amplification, et l'essor de tous les médias de masse (Linteau, 2000, p. 395-400).

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

en volumes, selon les époques de leur adoption officielle, y sont répertoriés⁸. Parmi les sources compilées pour cette étude, il faut aussi compter des coupures de presse, des articles et des ouvrages spécialisés⁹. À ces documents par lesquels l'histoire d'un processus continu de réglementation peut être partiellement reconstituée s'ajoute une enquête ethnographique qui permet d'étayer mon propos de traiter de l'attitude administrative montréalaise à l'égard de ses musiciens de rue depuis 1857 jusqu'à nos jours.

Dans une première partie, je définirai ce que j'entends par l'expression « musiciens de rue » et je préciserai le rôle particulier joué par la pratique musicale sur le domaine public dans l'intégration des musiciens de rue à la vie économique et culturelle montréalaise. Ensuite, grâce à des entretiens réalisés auprès de trois musiciens de rue et d'un représentant de la Ville de Montréal, je ferai le point sur la nature des règlements pertinents et j'identifierai quelques-uns de leurs effets sur les conditions de la pratique musicale en territoire public. Ces différentes étapes de ma recherche permettront de démontrer que la réglementation municipale concernant les musiciens de rue agit, d'une part, comme un *mécanisme du processus de leur exclusion* ; et, d'autre part, comme un *outil de la condamnation sociale de la marginalité qui les caractérise*.



Figure 1. Extrait de « *Charity and its Motives* », *Canadian Illustrated News*, 6 août 1870.

⁸ J'adresse mes remerciements à Daniel Raymond, du Bureau des règlements municipaux de la Ville de Montréal, et à Christian Champagne, chef de section à la Réglementation et au Service du développement économique et urbain de la Ville de Montréal, pour leur accueil et leur aide précieuse à la recherche aux archives municipales.

⁹ Je tiens aussi à remercier Jacques Clairoux pour son intérêt envers les petits métiers de la rue et pour son aide à la recherche documentaire.

Musiciens de rue et marginalité : la « rue » comme ressource

La locution « musiciens de rue » désigne tout particulièrement ici les musiciens jouant à l'extérieur; le mot « rue » est compris à la fois dans le sens large d'espace *ouvert* et d'espace *public non spécifiquement consacré à la diffusion de la musique*. Dans les textes réglementaires montréalais, le *domaine public* inclut les « rues, ruelles, squares et places publics y compris les trottoirs, terre-pleins, voies cyclables hors rue et l'emprise excédentaire de la voie publique¹⁰, les parcs et les jardins publics » (R.R.V.M. c. O-0.1 :1, 5 mai 2000)¹¹.

Par la formule « musiciens de rue », on doit aussi comprendre les musiciens *ambulants* dont parlent surtout certains documents du XIX^e et du début du XX^e siècle. À cette époque, les musiciens de rue étaient extrêmement mobiles sur le plan géographique. Je cite par exemple le cas du *hurdy gurdy man* qui, autour de 1930, allait de porte en porte proposer ses airs d'orgue de barbarie chez les anglophones de la ville de Montréal (Collard 1978); celui du *quêteux Tremblay* qui parcourait les campagnes de la province de Québec en ne s'arrêtant que chez les gens qui possédaient des instruments de musique¹²; et celui des musiciens italiens qui ont visité plusieurs grandes villes anglaises, françaises et américaines avant de s'installer au Canada (Zucchi, 1988).

Enfin, et de façon beaucoup plus significative, les musiciens de rue n'entretiennent que peu ou pas d'affiliation avec les différentes instances organisées du commerce ou des industries du loisir ou de la culture. Ils restent, involontairement ou délibérément, *en marge du système de production culturelle*. Cette dernière précision vient exclure du groupe visé par mon analyse les musiciens qui, par exemple, seraient mobiles et qui joueraient effectivement dans les rues de Montréal, mais uniquement dans le cadre d'ententes avec des organisateurs de festivals ou des promoteurs de marchandises. Selon cette définition, les musiciens qui animent la foule des passants lors d'événements comme le Festival international de jazz de Montréal, par exemple, ne sont pas des musiciens de rue. Ils n'ont pas à se conformer à la réglementation municipale sur le bruit, ni à se procurer les permis de musiciens de rue puisque

¹⁰ L'emprise excédentaire de la voie publique est la partie de la voie publique située entre le bord de la chaussée ou le trottoir et la limite des propriétés riveraines.

¹¹ R.R.V.M. : Règlement refondu de la Ville de Montréal.

¹² Les *quêteux* sont des personnages importants du patrimoine culturel québécois. La plupart du temps, ils sont représentés comme des mendiants qui cherchaient refuge et pitance chez les gens charitables et qui remerciaient leurs bienfaiteurs par une chanson, un conte ou un air de violon. Mais Jeanne Pommerleau a une autre explication que l'indigence pour rendre compte des nombreux déplacements de ces *quêteux*. Elle écrit : « Quelques-uns de ces artistes populaires quittaient parfois leur région, au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, [...] pour aller jouer dans les rues ou les places publiques, dans des villes québécoises ou franco-américaines. Lors de ces voyages, qui duraient de un à trois mois, ils rencontraient d'autres musiciens avec lesquels ils entraient en compétition. À leur retour, ils racontaient longuement leurs rencontres et ils rapportaient des airs nouveaux » (Pommerleau, 1990, p. 59-60).

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

les organismes dont ils relèvent détiennent pour eux tous les permis et toutes les dérogations nécessaires.

Les musiciens de rue sont donc, par définition, des gens ou des artistes en voie de marginalisation ou déjà en marge de leur groupe d'appartenance. Au XIX^e siècle, les musiciens jouant dans des lieux publics n'avaient bien sûr aucune opportunité de s'associer aux institutions culturelles et aux organismes de loisirs officiels qui, de toutes façons, n'étaient pas encore très bien structurés (Linteau, 2000, p. 112-116). Aussi, leur désaffiliation ne se manifestait pas par rapport à l'industrie de la culture, mais en fonction de l'organisation du commerce au détail. Dans la mesure où ils sollicitaient les passants dans la rue ou les citoyens à leur domicile, les musiciens ambulants pouvaient en effet être considérés comme des *colporteurs de mélodies*, comme des petits marchands saisonniers qui ne se conformaient pas aux conventions du commerce établi.

Par ailleurs, l'image que nous renvoient les journaux d'époque des musiciens de rue de Montréal et de Québec, entre 1850 et 1920, est celle de gens marginaux. On trouve tantôt un « blessé de la guerre de 1870 hurlant la *Marseillaise* » (Levasseur, 1889, p. 7) ; tantôt un aveugle jouant du violon à la devanture d'un grand magasin (*Canadian Illustrated News*, 1876) ; et plusieurs immigrés, des Juifs, des Allemands, et des Italiens surtout. Kavanagh jouait « La dernière rose de l'été » dans l'ouest de la ville autour de 1904 (Collard, 1978, p. 5), Luigi manoeuvrait un orgue de barbarie sous l'œil sévère d'un agent de police en 1889 (*The Dominion Illustrated*, 1889); et on parle encore de Giovanni Capocci, de Joseph Vedulick et du couple Ritza. Mise à part la marginalité due à des spécificités ethniques, culturelles et même physiques (infirmités de toutes sortes)¹³, on note aussi chez les musiciens ambulants une marginalité qui s'exprime en termes de groupe d'âge (ce sont des vieillards ou de très jeunes enfants)¹⁴ et, enfin, en termes économiques (ce sont des chômeurs, des pauvres, des gens sans compétences). L'exemple type du musicien frappé d'une telle marginalité à facettes multiples est sans doute celui de Giuseppe Panetta, dit « l'homme-orchestre de Montréal ». Cet Italien venu « chercher fortune en

¹³ À propos des spécificités physiques, il faut prudemment signaler l'existence, du moins en France, du « professeur de mendicité ». De tels professeurs devaient enseigner à leurs élèves (souvent des membres de compagnies secrètes de *gueuserie*) « l'art de simuler toutes les infirmités et difformités possibles, les faux boiteux, les faux manchots; il [y] avait un cours d'épilepsie et d'évanouissements [...] des classes de gémissements et de sanglots étouffés » (Levasseur, 1889, p. 6). Au Québec, il n'y a pas de preuve que les musiciens de rue aient pratiqué ce genre de simulations pour provoquer la pitié chez les passants. C'est toutefois possible, surtout à une époque où l'on écrit que « [d]onner à l'indigent est l'acte le plus naturel du monde, du moins chez tous ceux dont le cœur est autre chose qu'un simple viscère jouant le rôle de pompe aspirante et foulante dans l'économie humain [*sic*] » (Levasseur, 1889, p. 6).

¹⁴ L'ouvrage de John E. Zucchi sur les communautés italiennes à Toronto soulève le cas de la traite des enfants musiciens par des *padroni* au XIX^e siècle. Expulsés des États-Unis par des lois condamnant ce genre de pratique, ces groupes de saltimbanques se seraient en partie dirigés vers Toronto dans les années 1870 et 1880 (Zucchi, 1988, p. 79-81). Il est possible que Montréal ait été une autre des destinations de ces musiciens en transit ou en route pour l'Eldorado américain à un moment ou à un autre de leur période d'activité (Levasseur, 1983, p. 13).

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

Amérique » avec toute sa famille au début du nouveau siècle (1904) avait d'abord « travaillé comme un brave ouvrier, sur les voies des tramways », mais ses « forces l'abandonnant avec l'âge, pour un ouvrage aussi éreintant », il avait décidé à 65 ans « de gagner sa vie en jouant dans les rues » (Desjardins, 1928, p. 3. Voir fig. 2).

Comme Giuseppe Panetta, la plupart des musiciens ambulants étaient de petits travailleurs qui, pour toutes sortes de raisons (infirmité, maladie, grand âge, incompétence, conflit de travail et crise économique, par exemple), se retrouvaient temporairement ou définitivement exclus du système économique officiel. Ils trouvaient parfois une solution dans la pratique musicale publique (pratique du chant surtout qui, dans ce contexte, était le médium le plus accessible). Ces occupations, pas très exigeantes, avaient l'avantage d'être relativement lucratives. C'est du moins ce que laisse croire le témoignage suivant :

On se rappelle les deux Français à qui la guerre ou un accident quelconque a enlevé une jambe et qui, costumés en marins, imploraient récemment la charité publique en chantant dans nos rues. Cette nouvelle industrie menace de détrôner les orgues de barbarie et malgré la crise commerciale et les milliers d'ouvriers sans travail à Montréal, elle est très lucrative, car les deux marins ont fait des journées de quinze et vingt-cinq dollars. Ils se reposent sur leurs lauriers ou sont allés tenter la fortune ailleurs mais ils ont des successeurs. Ceux-ci sont des manchots... (*Le National*, 1875a)¹⁵

Pour ces exclus, la pratique musicale en territoire public était donc un moyen accessible de réintégrer le système économique.

Dans le contexte montréalais contemporain, la marginalité des musiciens de rue s'exprime cette fois en termes de désaffiliation du réseau de l'industrie des loisirs et de la culture. Celle-ci peut être le résultat de diverses situations ; qu'il s'agisse, entre autres, d'un rejet de l'industrie expliqué par des lacunes diverses au niveau des compétences artistiques ou administratives du musicien, d'une discordance quelconque entre les attentes commerciales ou artistiques de chacune des parties, ou d'une action volontaire de la part de certains musiciens rebelles ou motivés par des idéaux de liberté. Dans ces différents cas, à cause de son accessibilité et de son caractère public, la rue devient un lieu de performance offrant une solution temporaire ou permanente aux musiciens écartés du système¹⁶.

¹⁵ À titre comparatif, le salaire hebdomadaire d'un journalier dans les années 1880 se situait « entre six et neuf dollars par semaine et un ouvrier qualifié [pouvait] obtenir, dans de bonnes conditions, le double de cette somme » (Linteau, 2000, p. 95-96).

¹⁶ Pour certains musiciens de rue, s'exécuter dans la rue c'est auditionner pour d'éventuels contrats en salle. L'audition peut durer des mois, ou même des années, peu importe. Ces musiciens caressent le rêve d'être découverts. Sally Harrison-Pepper écrit sur ce sujet : « *Street musicians in particular cherish this dream, believing that their outdoor auditions will provide*



Qui ne l'a pas vu, avec son accordéon et sa grosse caisse, jouant au
coin des rues?
(Cliché du "Petit Journal")

Figure 2. Giuseppe Panetta, « L'homme-orchestre » de Montréal : récit palpitant d'une humble vie », *Le Petit Journal*, 15 septembre 1928.

Depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, la rue permet donc à des gens subissant différentes formes d'exclusion sociale de prendre part, grâce à la musique, à l'activité économique et culturelle urbaine. C'est sous cet angle qu'il faut examiner les enjeux d'une réglementation municipale visant à contenir la pratique musicale sur le domaine public. C'est du moins ce que suggèrent les musiciens de rue avec qui j'ai eu un entretien ethnographique, en leur qualité d'observateurs privilégiés de l'attitude des autorités montréalaises à l'égard des musiciens de rue. Il s'agit de Norman Nawrocki, musicien de rue et fondateur du groupe musical engagé Rhythm Activism; de Gilles Garand, syndicaliste et

sufficient exposure to land work in nightclubs, concert halls, or Broadway musicals. Most, however, are sadly mistaken » (Harrison-Pepper, 1990, p. 17). Pour illustrer avec humour leur détermination et leur fausse naïveté dans ce rêve de faire une grande carrière, certains musiciens font, par ailleurs, circuler la blague suivante : « Un passant demande à un musicien de rue : — S'il-vous-plaît monsieur, comment puis-je me rendre à la Place des Arts ? — C'est simple, mon ami : pratiquez, pratiquez, pratiquez ! ».

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

musicien de rue fondateur de la Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise (SPDTQ); et de Landriault¹⁷, musicien de rue et auteur-compositeur engagé ayant l'expérience de nombreuses manifestations musicales et politiques dans les rues de Montréal.

Par définition, ces musiciens de rue ont en commun leur détermination à résister aux normes imposées par le monde musical des affaires; ils sont aussi unis par la réputation qu'ils entretiennent de ne pas se produire « pour l'argent », mais pour participer à des événements sociaux : « on joue dans la rue quand il y a *quelque chose* qui se passe » (Nawrocki, 2000). Enfin, ces informateurs considèrent tous les trois la rue comme un des lieux privilégiés de l'expression de la culture urbaine. C'est en accord avec cette idée qu'ils envisagent les dispositions municipales montréalaises non seulement comme des mesures irresponsables qui ne tiennent pas compte de la fonction sociale et économique de la pratique musicale en lieux publics, mais encore comme une atteinte à la liberté d'expression de gens subissant différentes formes d'exclusion.

Ce point de vue particulier fut exprimé non seulement en entretien privé, mais au cours d'une discussion publique organisée dans le cadre du colloque *Musiques dans la rue*. Deux des musiciens de rue déjà cités participaient à cette discussion, soit Gilles Garand et Landriault, ainsi qu'un représentant des autorités civiles montréalaises, Christian Champagne, chef de section à la Réglementation et au Service du développement économique et urbain de la Ville de Montréal. L'objectif de cette rencontre, intitulée « Prendre la rue d'assaut : réglementation et revendications », était d'abord de donner, à la table des conférenciers, une place légitime à des citoyens au centre de la thématique du colloque, c'est-à-dire aux musiciens de rue eux-mêmes. Il consistait ensuite à faire le point sur la nature des restrictions et des exigences réglementaires pertinentes, et à comprendre comment ces mesures concourent éventuellement à la marginalisation des musiciens de rue. Le texte qui suit consiste en un résumé des propos tenus lors de cette table ronde, enrichi de certaines informations provenant de la recherche documentaire et intégrées à des moments jugés opportuns.

Exigences réglementaires : une simple taxe sur les bénéfiques ?

Interrogé sur la teneur des règlements municipaux concernant les musiciens de rue, le chef de section à la Réglementation de la Ville de Montréal en a d'abord fait valoir la modération et l'objectivité : à moins de soixante-quinze décibels, et mis à part quelques exceptions d'horaire et de territoire, les musiciens de rue peuvent apparemment s'exprimer aisément à Montréal. Par ailleurs, Christian Champagne a signalé la simplicité des procédures d'émission des permis à Montréal en comparaison avec d'autres villes comme Québec. À Montréal, un

¹⁷ Il s'agit d'un pseudonyme.

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

musicien n'a effectivement qu'à se présenter en personne au comptoir du Service des permis et inspections pour s'acquitter du droit prescrit de cent cinq dollars¹⁸ afin d'exercer son art, ou son métier, en toute légalité dans la plupart des espaces du « domaine public ». Ailleurs, l'émission de permis n'est pas toujours illimitée, les territoires d'exploitation sont souvent très restreints et il existe même des systèmes de sélection par audition, ce qui permet aux autorités d'exercer un contrôle sur la « qualité » des musiciens méritant un permis.

Selon le représentant de la Ville, la réglementation montréalaise concernant les musiciens de rue ne constitue en fait qu'une formalité administrative autorisant la municipalité à recueillir des taxes auprès de personnes qui exercent « sur le territoire de la Ville un commerce, une industrie, une activité, une occupation, un métier, un art, une profession ou un moyen de profit ou d'existence sans occuper un lieu d'affaires » (R.R.V.M. c. T-3, annexe b : 1.9, 14 janvier 2000).

Ces précisions nous amènent à constater que ce ne sont pas des questions de discrimination esthétique ni de discrimination sociale qui conduisent les autorités montréalaises à restreindre les activités des musiciens de rue sur leur territoire. Ce sont plutôt des préoccupations concernant les conditions de vie des citoyens, jumelées aux obligations de répartition des charges publiques, qui justifient la taxation de ce genre de musiciens en échange de leur utilisation particulière du domaine public.

Selon Christian Champagne, il n'y a rien non plus dans la réglementation actuelle concernant les musiciens de rue à Montréal qui permette une discrimination de style, une censure des propos ou une sélection fondée sur quelque critère subjectif. Toutefois, l'étude des textes réglementaires montréalais permet de constater certains détails surprenants.

En premier lieu, on découvre que, depuis la mise en vigueur du premier règlement concernant les musiciens ambulants en 1889 jusqu'à l'adoption du règlement n^o 9568 le 7 mars 1994, les musiciens désirant obtenir un permis de la Ville de Montréal devaient au préalable recevoir l'approbation du Service de la police. En revanche, d'autres amuseurs publics comme les comédiens ou les tresseurs de cheveux recevaient cette autorisation directement du Service des permis et inspections. Il semble ainsi qu'au cours d'une période de plus de cent ans, un traitement spécial a été réservé aux musiciens de rue par l'administration municipale. Une petite enquête auprès du Service de police de la communauté urbaine de Montréal (SPCUM) n'a pas permis, à ce jour, de découvrir si ces procédures particulières étaient simplement d'ordre administratif ou si elles traduisaient une certaine forme d'intolérance ou encore de suspicion à l'endroit des musiciens de rue¹⁹. Du point de vue des mes informateurs, il ne fait

¹⁸ Tarif de mai 2001, sujet à changement.

¹⁹ L'abandon des exigences d'approbation par le Service de police municipal en 1994 coïncide à peu près avec les opérations de réorganisation du Service de police en unités de quartiers (celles-ci sont en fonction depuis janvier 1996). Il est possible que, dans les mouvements de

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

cependant aucun doute que la désignation (par ordonnance) de la police comme service en charge de l'application des règlements sur les musiciens de rue témoigne des préjugés défavorables développés par une partie de la population à leur égard en raison de leur marginalité (Garand, Landriault, Nawrocki, 2000).

C'est dire que l'exclusion des musiciens de rue du système de production industrielle et commerciale de la musique — rendue évidente par leur pratique musicale en solitaire sur le domaine public — serait parfois interprétée non pas comme une injustice qui leur est faite mais comme une forme de « contestation ou de rejet des normes et des institutions sociales » de leur part (Roy, 1988, p. 27). Au fur et à mesure que s'installerait cette perception négative des musiciens de rue chez les citoyens, les plaintes et les pressions civiles s'organiseraient et se multiplieraient de façon à faire naître des mesures réglementaires visant l'expulsion de ces indésirables. D'où la nécessité d'une règle qui prévoit l'intervention, au besoin, des forces de l'ordre.

Pour illustrer l'intolérance des forces policières à l'égard des musiciens en territoire public, Landriault raconte qu'au cours d'un de ses concerts en plein air au bénéfice de jeunes punks, les policiers avaient sciemment surévalué le nombre des auditeurs rassemblés de façon à invalider, sur place, un permis qu'il avait pourtant dûment obtenu des semaines à l'avance. Cette injustice, il la décrit (décrie) dans une chanson qu'il adresse aux « mecs en uniforme » :

Assis incognito à la terrasse d'un café
Je pense à ma grand-mère dont on m'a tant parlé

Quand deux énerguèmes, deux flicailles, deux merdeux
Se pointent à ma hauteur, me traitent de pouilleux [...]

Bien sûr on les verra tous les soirs de manif
Quand les copains descendront gueuler contre l'injustice [...]

Les flics arriveront en groupe, en rang d'oignons
Avec leurs boucliers, leurs matraques à la con [...]

Je vous jure qu'un de ces soirs on sera là pour leur chanter [...]
Allez donc vous branler dans les toilettes des hommes
J'ai jamais pu blairer les mecs en uniforme

(Landriault, 2000)

transformation, des documents sur le sujet aient été détruits. Quant aux policiers qui étaient en service avant 1994, aucun d'eux n'a encore été identifié par le service des communications et, en conséquence, n'a pu être interrogé à ce jour.

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

Invité à réagir face à cette dénonciation générale des méthodes répressives des policiers à l'égard des musiciens de rue, le représentant de la Ville de Montréal s'est dit très étonné qu'une telle situation, inadmissible à son avis, puisse s'être présentée à Montréal. Selon son analyse, la réglementation telle qu'adoptée n'ouvre pas la voie à ce genre de mesures discriminatoires; et l'injustice, s'il y en a une, est liée à l'application de la réglementation plutôt qu'à sa substance²⁰. Cette explication n'évacue pas, toutefois, la question relative à la nature discutable des projets sociaux qui suscitent la réglementation montréalaise concernant les musiciens de rue.

En second lieu, l'étude des textes réglementaires montre que les autorités municipales font une autre sorte de discrimination en prohibant de façon spécifique « le bruit produit par un musicien ambulant [...] en tout temps, s'il est fait usage d'instruments à percussion ou d'instruments fonctionnant à l'électricité » (R.R.V.M. c. B-3 : 9, 16 mai 1994). De l'avis de certaines personnes présentes dans l'auditoire à ce moment précis de la discussion, cette prohibition est inacceptable. Une auditrice a soumis le cas typique du « joueur de cuillères » dont l'instrument « à percussion » peut difficilement arriver à produire un bruit « de niveau de pression acoustique supérieur au niveau maximal » autorisé. De façon très judicieuse, cette même auditrice a aussi fait remarquer que ce paragraphe de l'article neuf pouvait être interprété comme une manifestation administrative du mépris parfois réservé à ces mêmes catégories d'instruments par les auteurs de classifications hiérarchisées des instruments de musique, des plus « nobles » (souvent ceux qui produisent des sons acoustiques, déterminés et se situant dans les registres les plus aigus, de même que ceux s'étant le mieux inscrits dans l'histoire de la musique occidentale) aux plus « vulgaires » (à sons indéterminés ou graves, souvent amplifiés et particulièrement présents dans la musique populaire et dans la musique traditionnelle de groupes culturels colonisés). Encore ici, la réglementation semble se plier aux recommandations inévitables d'un groupe quelconque de citoyens à l'égard d'un autre qu'il considère comme marginal.

En troisième lieu, la réglementation sur le bruit comporte une autre disposition tout aussi critiquée que celle concernant les instruments à percussion et les instruments fonctionnant à l'électricité, soit celle qui condamne de façon spécifique le « bruit de cris, de clameurs, de chants, d'altercations ou d'imprécations et toute autre forme de tapage » (R.R.V.M. c. B-3 : 9, 16 mai 1994). Une telle prohibition des manifestations vocales autres que la voix parlée est tout à fait étonnante ; au point où l'on peut raisonnablement se demander si un tel règlement résisterait à une contestation en vertu de la charte des droits et libertés. Dans les faits, les policiers n'émettent généralement pas de contravention aux gens qui chantent simplement sur le trottoir. Cette disposition

²⁰ Dans le cadre de mon étude, cette éventualité d'une application abusive des textes réglementaires par les forces de l'ordre n'a fait l'objet d'aucune investigation.

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

semble moins s'adresser aux musiciens de rue et aux passants heureux qu'aux fauteurs de trouble qui ajoutent le chant et le cri à l'insulte et aux menaces.

Si on cherche l'origine de cette disposition concernant le chant, on ne la retrouve pas dans un règlement sur la paix et l'ordre publics, mais dans le tout premier statut « concernant les musiciens ambulants, joueurs d'orgues de barbarie ou autres instruments de musique » (R.V.M. n^o 169, 16 septembre 1889). Elle visait nécessairement l'utilisation du chant dans un contexte musical²¹. Ce règlement prévoyait, d'une part, un système de licences qu'il fallait obtenir auprès du chef de police et pour lesquelles « le requérant [devait] payer la somme de cinquante piastres²² » et, d'autre part, un mécanisme d'amendes (maximum de quarante « piastres ») et d'emprisonnement (maximum de deux mois) en cas d'infraction. À propos du chant proprement dit, on pouvait y lire le texte suivant :

Il est défendu à toute personne de chanter moyennant paiement [sic], ou dans l'expectative de paiement, dans aucune rue ou place publique en la dite cité (R.V.M. n^o 169, 16 septembre 1889) (voir fig. 3)²³.

Pour bien comprendre le contexte historique et les motivations qui semblent être à l'origine de ce règlement, il est important de faire remarquer qu'il a été adopté en 1889, à un moment où tout le Québec vivait une période de « vaches maigres » et que de nombreux travailleurs « se débat[taient] dans la misère »²⁴. Cette coïncidence entre période de récession et concentration des mesures d'exclusion n'est pas anodine. Elle est aussi signalée par l'historien John Benson à propos des vendeurs itinérants. D'après ses recherches, c'est au cours des années touchées par des crises économiques « comme le début des années 1890 ou la période suivant 1905 » que le chœur des protestations contre la sollicitation a atteint ses plus hauts sommets au Canada. À titre d'exemple, il cite le cas d'un manufacturier de thé qui, au moment de la crise du début du XX^e siècle, afficha sur tous ses panneaux publicitaires le slogan « Vous pouvez jeter le vendeur itinérant à la rue » (Benson, 1985, p. 79)²⁵.

²¹ L'usage de la voix, d'un porte-voix et d'un instrument « musical ou non » dans le but de publicité ou de sollicitation est interdit par le premier règlement sur le bruit (voir R.V.M. n^o 1448 : 6, 18 août 1937). Il est possible que cette disposition provienne d'un règlement antérieur.

²² Pour fins de comparaison : en 1911, le permis de cireur de chaussures était fixé à un dollar par année, celui d'hypnotiseur à dix dollars et celui de photographe ambulant à cent dollars (R.V.M. no 432, 24 avril 1911).

²³ J'attire l'attention du lecteur sur la tenue vestimentaire du joueur d'orgue de barbarie de cette illustration (fig. 3). Elle correspond sur certains points à la description que fait Levasseur de l'apparence des musiciens de rue italiens rencontrés en Seine inférieure au XIX^e siècle : « chapeau de feutre enrubanné, veste de velours, culottes au genou et cordons rouges entrelacés autour des bas... Cette originalité d'accoutrement donnait aux Italiens un pittoresque exotique et spectaculaire qui attirait les auditeurs » (Levasseur, 1983, p. 12).

²⁴ Entre 1888 et 1891, des récoltes gâchées par des gelées et des pluies provoquent dans le monde agricole des malaises qui ont des effets paralysant sur le commerce intérieur puis sur le secteur secondaire (Hamelin et Roby, 1971, p. 94-95).

²⁵ L'original anglais donne : « *You Can Beat out the Peddler* ». Cette publicité est visible notamment dans la publication *Canadian Grocer* du 6 octobre 1905 (voir Benson, 1985).



THE NEW TAX ON STREET MUSICIANS.

POLICEMAN : Have you got a licence ?
LUGI : No, Me not know 'bout dat.
POLICEMAN : Then you mu-t accompany me !
LUGI : Si, Signor, with pleasure ; vat you goin' to sing ?

Figure 3. « *The New Tax on Street Musicians* », *The Dominion Illustrated*, 19 octobre 1889.

Dans le cas des musiciens de rue, cette simultanité des dépressions et des mesures d'exclusion se répète à deux autres occasions au moins. En 1875, alors qu'une grave crise du commerce entraînait de nombreuses faillites et que le prolétariat était « [s]oumis à des conditions de vie intolérables » (Hamelin et Roby, 1971, p. 90)²⁶, des citoyens se coalisèrent pour obtenir l'adoption d'un règlement « par lequel tous les musiciens ambulants seraient obligés de payer une forte somme pour avoir le privilège d'ennuyer les citoyens » (*Le National*, 1875b). Ces pressions n'eurent pas de conséquences immédiates du point de vue de la réglementation, mais elles entraînèrent à tout le moins des manœuvres

²⁶ Au cours des années 1870, une crise commerciale importante coïncidant avec une vague d'innovations majeures frappe tout le monde occidental (il s'agit de la Crise de 1875-1898). À Montréal, cette crise a des effets dès 1873 et perdure jusqu'en 1879 (Linteau, 2000, p. 16). Dans les villes, « les entrepreneurs tentent d'abaisser leur coût de production en rognant les salaires » dans des proportions qui vont de vingt-cinq à soixante pour cent (Hamelin et Roby, 1971, p. 90).

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

policières d'inspection des trottoirs. En même temps, on accusait publiquement les joueurs d'orgues de barbarie de nombreux torts, allant de l'importunité au parasitisme en passant par la supercherie et l'incompétence. Non seulement, racontait par exemple un détracteur, « le plus vulgaire joueur d'orgue ignore, la plupart du temps, l'auteur des flots d'harmonie qu'il fait, mécaniquement [...], sortir de sa boîte », mais il arrive aussi que sa maladresse porte « préjudice aux auteurs de ces magnifiques partitions » (*Le National*, 1878).

Un autre exemple se situe en octobre 1907. Dans un contexte économique à nouveau difficile, le conseil municipal adopta « [e]n moins de temps qu'il n'en faut à un musicien ambulant pour jouer l'air de *Cavaleria Rusticana* [*sic*] » un règlement « prohibant les sérénades d'orgue de barbarie dans les quartiers d'affaires de la ville » (*La Patrie*, 1907b)²⁷. Le statut n^o 369, qui constituait en fait un amendement au règlement de 1889 (no 169), venait récompenser les efforts concertés et soutenus du chef de la police et « de plusieurs négociants du centre de la ville et d'ailleurs » qui, depuis 1905, voulaient « exclure les orgues de barbarie et les pianos roulants du quartier compris entre les rues Bonsecours, McGill, Craig et le Port [*sic*]²⁸ » (*Le Nationaliste*, 1905). Les musiciens avaient tenté de négocier quelque arrangement moins sévère :

Quelques-uns d'entre eux ont demandé qu'on réduise la taxe dans la même proportion que le champ d'exploitation. D'autres, au contraire, offrent de payer soixante piastres au lieu de cinquante piastres si on veut leur permettre d'exercer leurs talents de mécaniciens-musiciens dans le district prohibé (*Le Nationaliste*, 1905).

²⁷ À cette époque, c'est l'orgue de barbarie qui est la cible des commentaires les plus sévères. Ce sont les hommes d'affaires et les intellectuels, surtout, qui se plaignaient de leur présence. « Si vous aviez eu [...] à qualifier un de ces hommes dont l'impitoyable manivelle vous a causé plus d'une fois d'atroces horripilations [*sic*] », écrivait un journaliste, « vous serait-il jamais venu à l'idée de les décorer de l'appellation "d'artistes ?" » (*Le National*, 1878). Le type de musique interprétée par cet instrument ainsi que ses modalités d'exécution ne sont sans doute pas étrangers à cet acharnement. En premier lieu, c'est le caractère mécanique de l'instrument qui doit être mis en cause. D'abord, l'orgue de barbarie (et le pianola qui était aussi présent dans les rues de Montréal) était en mesure de produire un flot continu de musique pendant plusieurs minutes, ce qui était inusité à cette époque. L'émission « perpétuelle » de sons pouvait devenir une source d'irritation pour les auditeurs astreints à des écoutes quotidiennes, comme les résidents ou les commerçants du quartier par exemple. Les détracteurs se plaignaient, par ailleurs, de devoir subir l'ennui d'entendre continuellement les mêmes morceaux. Ceci était probablement lié à la difficulté des « tourneurs de manivelle » à se procurer de nouveaux rouleaux perforés à Montréal. Enfin, il faut mettre en cause le volume déployé par les orgues de barbarie, surtout les plus grands, ce qui annonce l'articulation éventuelle de règlements autour du thème du bruit (à partir de 1937 seulement).

²⁸ Ces rues délimitaient les quartiers Centre, Est et Ouest du district de « Montréal-Centre » (qui correspond à peu près au Vieux-Montréal des cartes actuelles). À cette époque, Montréal-Centre était un secteur essentiellement réservé aux affaires et à l'administration, les bourgeois ayant pour la plupart déménagé leurs résidences au pied du Mont-Royal. Un recensement daté de 1901 ne comptait plus pour ce district que 4 110 résidents, ce qui ne représentait que 1,5 pour cent de la population totale de la ville de Montréal de l'époque (Linteau, 2000, p. 76-77).

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

Cependant, ces demandes « contradictoires » n'avaient pas réussi à ébranler les autorités et le règlement avait finalement été adopté « sans discussions » (*La Patrie*, 1907b).

Selon Benson, la correspondance entre ralentissement des affaires et concentration des mesures d'exclusion doit être envisagée comme un indice de l'accroissement du nombre de solliciteurs en période de crise (Benson, 1985, p. 79). Des petits artisans ou des travailleurs réduits au chômage trouvaient un dernier recours dans ce type d'entreprise commerciale ne nécessitant ni compétences particulières ni investissement majeur. Éventuellement, ces vendeurs de rue improvisés provoquaient des situations d'encombrement des trottoirs et de compétition agressive à la devanture des magasins qui justifiaient l'intervention musclée des autorités policières et de l'administration publique. Cela aurait pu être le cas entre 1904 et 1907, par exemple, alors qu'une campagne fut menée conjointement par le journal *La Patrie*²⁹ et Campeau, le chef de la police municipale, contre les « racoleurs » de la rue Saint-Laurent. Au cours de cette période, la pratique de la sollicitation sur les trottoirs était apparemment à ce point répandue « que vraiment un homme ne [pouvait] plus circuler librement sur la rue Saint-Laurent [tant il] se [voyait] à tout instant arrêté par ces gens », comme s'était plaint Anatole Arnaud, un marchand de mercerie de la rue Saint-Laurent ; et « le malheur », renchérissait un quincaillier, « c'est que non seulement la rue St-Laurent est affectée de ce mal, mais les autres rues commencent à s'en sentir » (*La Patrie*, 1907a, p. 11).

Replacée dans son contexte historique, la prohibition du chant se présente donc, non pas comme l'outil d'une saine gestion du *bruit*, mais comme une mesure d'opposition à la sollicitation et à l'envahissement des rues par des « chômeurs » devenus « chanteurs » en période de récession. Cette condamnation administrative du chant pourrait bien être le fruit d'une intolérance des citoyens en force vis-à-vis de la présence visible et audible de gens déjà en marge du système économique central.

Cette intolérance est manifeste dans certains textes comme celui de 1875, par exemple, par lequel on prie le maire de prendre les moyens nécessaires pour « se débarrasser de ces flâneurs qui après vous avoir agacé les nerfs pendant

²⁹ L'historien Paul-André Linteau parle du « caractère populiste et combatif » de la presse montréalaise du début du XX^e siècle (Linteau, 2000, p. 396). Les journalistes jouent souvent « un rôle important en contribuant à modeler l'opinion publique »; plusieurs d'entre eux font en outre partie de l'élite et « jouissent d'une influence politique considérable » (Linteau, 2000, p. 176). *La Patrie*, au centre de la campagne qui nous intéresse, était (avec *La Presse*) l'un des deux plus importants quotidiens francophones du début du XX^e siècle (Linteau, 2000, p. 245) avec un tirage de « dizaines de milliers d'exemplaires » (*La Patrie*, 1908, p. 1) parfois complètement écoulés. On peut ajouter que le directeur du journal *La Patrie*, Honoré Beaugrand, fut aussi Maire de la ville de Montréal de 1885 à 1887. Par ailleurs, « [l']un des journalistes montréalais les plus importants de la période [située entre 1896 et 1914] est certainement Godfroy Langlois, rédacteur en chef de *La Patrie* de 1897 à 1903 [...] et député libéral de Saint-Louis à l'Assemblée législative à compter de 1904 » (Linteau, 2000, p. 176).

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

un quart d'heure [avec leur musique] vous réclament encore de l'argent » (*Le National*, 1875b). La chronique sur la mendicité écrite par un journaliste de la ville de Québec en 1889 est aussi éloquente. Levasseur y exhorte les autorités civiles d'opposer, « comme aux États-Unis, une barrière énergique à cette mendicité [...] débordante et abusive, par des ordonnances de police, par l'organisation de l'assistance publique, par l'augmentation des ressources de la bienfaisance déjà organisée » et de mettre fin à l'hémorragie des « misérables [...] descendus dans la rue » :

À Québec, la charité est large, grande et pure [...] Mais que de vauriens le savent et en profitent ! Que de misérables devant un si beau champ à exploiter, ont succombé, paresse et fainéantise, à la tentation de vivre aux crochets de la charité privée [...] Quand on a l'âme bien placée, on ne descend jamais à pareil rôle ; rien que d'y penser on a des révoltes insurmontables ; et l'on meurt de faim et de misère plutôt que de tendre la main [...] Avec l'habitude que nous avons de donner sans discernement [...] nous donnons une prime à la paresse crasseuse, qui mène à la débauche et au vol ; nous soudoyons un métier interlope, une masse de parasites, et nous préparons à ces gens-là les voies au pénitencier (Levasseur, 1889, p. 6).

Dans le même sens, Norman Nawrocki conçoit l'exclusion des musiciens de rue hors de certains quartiers du centre-ville comme un autre signe d'intolérance sociale à l'égard des musiciens de rue. Selon son témoignage, une telle exclusion est, sinon instituée en règlement, du moins toujours pratiquée à Montréal et motivée par le désir de protéger la tranquillité et la bonne conscience des gens d'affaires, contrariés d'avoir à travailler dans un environnement envahi par des musiciens qu'ils voient comme marginaux et dissidents.

Ces différents exemples de mesures réglementaires et policières visant l'exclusion des musiciens de rue appuient une hypothèse explorée en 1980 dans un ouvrage collectif traitant des mesures policières réservées aux sans-abri aux États-Unis. D'après cette étude, lorsque des citoyens prennent conscience d'une situation qui semble les affecter particulièrement, ils cherchent des solutions auprès des corps législatifs. C'est ainsi qu'au cours des dernières décennies, des pressions furent exercées sur les autorités civiles, à la suite desquelles certains conseils de ville adoptèrent des règlements qui criminalisent le campement dans un lieu public. Dès lors, les policiers sont en mesure d'ordonner à qui que ce soit de *quitter le trottoir* ou de *faire face à une arrestation* (Forst, 1997, p. 11-13). Il s'agit là d'un exemple contemporain et frappant de la thèse de Bronislaw Geremek selon laquelle « la marginalité elle-même apparaît [...] en tant que condition condamnée, pourchassée et punie » (Geremek, 1980, p. 15).

À Montréal, le règlement sur le bruit dispose aussi depuis décembre 1977 d'un article accordant aux policiers le pouvoir de rendre immédiatement passible d'une peine quiconque « n'obtempère pas sur-le-champ » aux ordres d'un agent

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

de la paix de cesser immédiatement tout bruit *estimé par lui excessif* (R.V.M. no 5171). Selon Norman Nawrocki, il s'agit là d'une menace sérieuse à la liberté d'expression :

Il y a des gens qui ont décidé que [...] l'espace public serait limité, défini. On nous dit : « Non vous n'avez pas la liberté de marcher ici, de vous présenter ici, c'est une zone tranquille ». Ces gens refusent la présence du monde ordinaire ; les policiers empêchent physiquement de marcher là, de manifester, de s'exprimer aussi (Nawrocki, 2000).

Pour ce musicien, les conséquences de la réglementation montréalaise sur le « bruit » sont beaucoup plus sévères qu'on ne le suppose. D'une part, des musiciens, exclus pour des raisons commerciales du système officiel de production culturelle se trouvent privés d'une alternative leur permettant de gagner leur vie grâce à leur pratique artistique et, d'autre part, le milieu culturel urbain est appauvri par la suppression de voix originales et inédites. Dans cette perspective, c'est en quelque sorte la disparition d'une des sources de la diversité culturelle urbaine qui résulte de ces mesures civiles apparemment inoffensives.

Pour un musicien, si tu n'as pas de contrat [...] si tu n'as pas accès à des clubs, à des lieux de performance, tu n'as pas de voix. D'une certaine façon, on défend aux musiciens de jouer pour gagner leur vie. Les musiciens font partie d'un groupe social parmi les plus pauvres ; ils sont de plus en plus marginalisés. Le contrôle de l'espace public [compromet] la libre expression et provoque la perte des droits civils. En plus, on est entraîné dans la pauvreté culturelle (Nawrocki, 2000).

Afin de réaliser malgré tout leurs projets musicaux, certains musiciens de rue choisissent de contourner les règlements municipaux ou même d'y contrevenir délibérément, préservant de ce fait une partie de la variété culturelle urbaine. C'est le cas de Gilles Garand, ce musicien qu'on est assuré de trouver en tout lieu et à tout moment avec un harmonica dans sa poche, juste au cas où une situation propice à l'expression musicale se présenterait. Dans son désir de mettre la musique au service des groupes de citoyens qu'il appuie à titre de syndicaliste, Garand dit avoir dû développer différentes stratégies pour alimenter discrètement en électricité des amplificateurs portés dans le dos ou encore dissimulés dans des automobiles. Il admet en outre s'être régulièrement soustrait aux exigences d'obtention de permis en raison de l'urgence des causes qu'il défendait. Des exemples similaires de dissidence ont été notés ailleurs à différents moments de l'histoire urbaine récente. Je cite celui de l'artiste français John Guez qui, selon un observateur, divertissait chaque jour son public « sous le nez de la voiture noire qui attend[ait] l'instant propice pour lui dresser un procès-verbal ». Guez avait ainsi récolté, en peu de temps, pas moins de trente-trois contraventions pour exercice illégal d'une profession ambulante sans déclaration préalable, un dossier déjà lourd auquel s'est éventuellement ajouté

un billet « pour inscription sur un monument public » en raison des deux petits mots tracés à la craie, un jour de colère : *liberté, tolérance...*

Cavalleria Rusticana : le chant du cygne

Il est clair que l'attitude administrative montréalaise à l'égard des musiciens de rue telle qu'on vient de l'exposer est perçue différemment par les parties en cause. D'une part, la Ville de Montréal considère sa réglementation concernant les musiciens de rue comme une réalité administrative lui permettant à la fois de prélever des sommes à même les revenus gagnés sur son territoire, et de prendre en charge les responsabilités qui lui incombent de maintenir la paix, l'ordre et la sécurité publique. D'autre part, les musiciens de rue estiment que, par ces mêmes règlements, la Ville a favorisé le développement d'une culture des « événements spéciaux » au détriment d'une « culture de rue » qui s'exprime au quotidien et qui pourrait offrir une contribution intéressante à la vie urbaine.

Il est évident qu'il est du devoir des élus municipaux de s'assurer que les voies publiques ne soient pas encombrées par des attroupements impromptus. En tout temps, les autorités doivent être en mesure de garantir des voies d'accès rapides aux services essentiels et c'est ce qui justifie les exigences de permis obtenus à l'avance pour toute manifestation extérieure; lorsqu'elles sont prévenues de l'obstruction temporaire d'une voie publique, les autorités sont en mesure de planifier de meilleurs itinéraires pour effectuer les opérations d'urgence, en cas d'accident grave ou d'incendie par exemple. Mais, pour les musiciens de rue, ces procédures sont lourdes, dissuasives et injustifiées, puisqu'il est peu probable qu'un musicien de rue à qui on interdit l'usage d'instruments fonctionnant à l'électricité provoque un jour un « débordement de foule » nuisible au déplacement rapide des véhicules prioritaires. Par ailleurs, la perception d'une taxe imposée aux musiciens de rue et leur surveillance par les forces policières ne tiennent pas compte de la fonction sociale salutaire remplie par la pratique musicale sur le domaine public, du moins dans le cas de certains musiciens à très faible revenu et dans celui de musiciens exclus du système de production culturelle officiel. De l'avis de ces musiciens, la pratique musicale à l'extérieur n'est pas un pire levier de réinsertion sociale que la vente à la criée de *L'itinéraire*, un journal écrit, édité et vendu dans la rue sur toute l'île de Montréal par des mendiants et des itinérants désireux de retourner sur le marché du travail. Mais dans la mesure où elle est taxée et où elle est contrainte par des mesures réglementaires et policières, la pratique musicale en territoire public ne joue plus son rôle bénéfique pour la société ; bien au contraire, elle devient, dans ces conditions, l'occasion d'une désobéissance civile pour des musiciens déjà marginalisés. Aussi, les règles montréalaises concernant les musiciens de rue agissent-elles comme un *mécanisme de leur exclusion*.

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

Il est vrai que le bruit est un fléau de la vie urbaine contemporaine et qu'il est nécessaire de protéger, par des lois adéquates, les citoyens contre cette nuisance. Dans le cas spécifique de la musique, sa diffusion fluide permet aux musiciens de rue une prise de possession de l'espace « des autres », ce qui justifie à la fois leur retrait des quartiers *résidentiels* (et non *d'affaires*) et les contraintes qui leur sont imposées en termes d'horaire et de niveau sonore. Mais il est aussi vrai que la musique est un « bruit porteur d'information [...] comportant des éléments verbaux ou musicaux distincts des autres éléments sonores qui le composent » (R.R.V.M. c. B-3 : 1, 16 mai 1994). Pour les musiciens de rue se produisant en espérant un revenu, mais *surtout* avec le souci d'exprimer une voix, la règle sur le bruit devient une sorte de bâillon appliqué sur la bouche des exclus. Vus sous cet angle, les règlements en question semblent émaner d'un projet civil de *condamnation de la marginalité*.

À l'heure des fusions municipales et au moment de faire d'« une île, une ville », il est important pour les musiciens de rue de signifier aux élus leurs regrets quant à ce que sont devenues, sous l'action des règlements discutés, *les rues montréalaises* en tant que *symbole de la vie culturelle urbaine*. On le constate, elles ne sont plus qu'un méandre asphalté vers lequel on dirige les fumeurs expulsés de leur lieu de travail, mais où il est interdit de chanter, de courir³⁰ ou de s'arrêter trop longtemps³¹. Elles composent un espace où se déroulent des défilés impressionnants, où se tiennent des festivals internationaux et où se tournent des films à grand déploiement, mais où la spontanéité des musiciens est rendue impossible par l'ensemble des dispositions prévues par la réglementation et par la lourdeur de ses mécanismes d'application.

N'est-il pas dommage qu'à une époque où même les chevaux n'ont plus peur des orgues de barbarie, la Ville de Montréal craigne encore de laisser chanter ses musiciens de rue ?

RÉFÉRENCES

Journaux

Avec noms d'auteurs

COLLARD, Edgar Andrew (1978). « Of many Things... Statues, children and "Holy Joe" », *The Gazette*, 4 décembre, p. 5.

³⁰ Selon le « règlement concernant la paix et l'ordre sur le domaine public » : « Nul ne peut se livrer à une course sur la chaussée ou le trottoir sauf dans le cadre d'activités aux fins desquelles la circulation dans les rues a été interrompue en vertu d'une résolution du comité exécutif » (R.R.V.M.c. P-1 : 1.2, 5 mai 2000).

³¹ Toujours selon le « règlement concernant la paix et l'ordre sur le domaine public » : « Il est défendu à toute personne de gêner ou d'entraver la circulation des piétons et des véhicules automobiles en se tenant immobile, en rôdant ou flânant sur les voies et places publiques, et en refusant sans motif valable de circuler à la demande d'un agent de la paix » (R.R.V.M.c. P-1 : 1, 5 mai 2000).

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.

DESJARDINS, Octave (1928). « L'homme-orchestre de Montréal. Récit palpitant d'une humble vie », *Le Petit Journal*, 16 septembre, p. 3.

LÉTOURNEAU, Jean-Yves (1981). « Les troubadours de Montréal », *La Presse*, 25 juillet, p. E1.

PRÉVOST, Arthur [s.d.]. « Sans Arthur, le joueur d'orgue, Montréal ne sera plus le même », *Le Petit Journal*.

Sans noms d'auteurs

Canadian Illustrated News (1876). « *The Inspectorship Question* », Montréal, 5 août, p. 1.

Dominion Illustrated (1889). « *The New Tax on Street Musicians* », Montréal, 19 octobre, p. 1.

Le National (1875a), Montréal, 10 juillet.

Le National (1875b), Montréal, 2 août.

Le National (1878), « Compositeurs de musique et orgues de barbarie », Montréal, 2 janvier.

Le Nationaliste (1905), « La musique à manivelle », Montréal, 18 juin, p. F4.

La Patrie (1907a), « La sollicitation dans les rues », Montréal, 29 octobre, p. 1 et 11.

La Patrie (1907b), « Plus de musique ! », Montréal, 29 octobre, p. E4.

La Patrie (1908), Montréal, 11 juillet, p. 1.

La Pays (1857), « Nuisance des orgues de barbarie dans les rues », Montréal, 21 avril.

Le Petit Journal (1960). « Avant de mourir, Arthur s'était fait lire deux fois son article ! », Montréal, 9 octobre, p. 54.

La Presse (1979), « Forte hausse des prix des permis municipaux », Montréal, 18 décembre, p. A3.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN
MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.**

Monographies, articles et entretiens

BARTÓK, Béla [1937] (1995). « La musique mécanique », *Les Cahiers de l'IRCAM*, vol. 7, 3^e trimestre, traduction de Peter Szendy, p. 27-40.

BENSON, John (1985). « Hawking and Peddling in Canada, 1867-1914 », *Histoire sociale*, vol. XVIII, n^o 35, mai, p. 75-83.

FORST, Martin L. *et al.* (1997). *The Police and the Homeless*, Illinois, Charles C. Thomas, 233 p.

GARAND, Gilles (2000). Entretien personnel avec l'auteure, Montréal, 14 octobre.

GEREMEK, Bronislaw (1980). *Truands et misérables dans l'Europe moderne (1350-1600)*, Paris, Gallimard, 246 p., coll. Archives.

GSELL, Paul (1895). « Musiciens et chanteurs des rues », *Le Monde moderne*, vol. 1, janvier-juin, p. 605-613.

HAMELIN, Jean et Yves ROBY (1971). *Histoire économique du Québec, 1851-1896*, Montréal, Fides, 436 p.

HARRISSON-PEPPER, Sally (1990). *Drawing a Circle in the Square*, [s.l.], University Press of Mississippi, 159 p.

LANDRIAULT (2000). Entretien personnel avec l'auteure, Montréal, 14 octobre.

LEVASSEUR, Alain (1983). « Chanteurs de rues [*sic*] et musiciens ambulants en Seine-Inférieure au XIX^e siècle », *Études normandes*, n^o 3, p. 4-24.

LEVASSEUR, N. (1889). « La mendicité », *La Revue de Québec*, 10 octobre, p. 6-7.

LINTEAU, Paul-André (2000). *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 627 p.

MASSIN, Robert (1985). *Les cris de la ville : commerces ambulants et petits métiers de la rue*, 2^e éd., Paris, Albin Michel, 173 p.

NAWROCKI, Norman (2000). Entretien personnel avec l'auteure, Montréal, 25 octobre.

POMMERLEAU, Jeanne (1990). *Métiers ambulants d'autrefois*, Montréal, Guérin, 467 p.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN
MUSIQUE, VOL. 5, N^o1-2, p. 31-44.**

ROY, Shirley (1988). *Seuls dans la rue : portraits d'hommes clochards*, Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 174 p.

ZUCCHI, John E. (1988). *Italians in Toronto. Development of a National Identity, 1857-1935*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 255 p.

Enregistrement

LANDRIAULT. *Allez voir ailleurs si j'y suis*. Estoc Mosaique, MOS 2-9910, p2000, disque compact (*La liberté ou la mort*).